



Gheorghe  
CRĂCIUN

*Doi într-o carte*

(fără a-l mai socoti pe autorul ei)

Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu

POLIROM  
CARTEA ROMÂNEASCĂ



Gheorghe CRĂCIUN

## Doi într-o carte

(fără a-l mai socoti pe autorul ei)

Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea  
Nedelciu

Ediție îngrijită de

Carmen Mușat și Oana Crăciun

Prefață de Carmen Mușat

CARTEA ROMÂNEASCĂ

EDITURA POLIROM

2016



© 2016 by Editura Polirom

*www.polirom.ro*

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506  
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;  
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-6448-1

ISBN PDF: 978-973-46-6449-8

ISBN print: 978-973-46-3155-2

Coperta: Radu Răileanu

Designul copertei: Radu Răileanu în colaborare cu High  
Contrast

Pe copertă: desen de Gheorghe Crăciun

Foto autor și documente: Arhiva Crăciun

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura eco - un supererou al lumii moderne!

Versiune digitală realizată în colaborare cu Libris.ro



Respect pentru oameni și cărți

*Pictorului Ion Dumitriu in memoriam  
și prozatorului Mircea Horia Simionescu*

## Notă asupra ediției

Textul de față reproduce ediția princeps, apărută la Editura Grinta, în 2003.

Articolele din Dosarul de receptare au apărut în presă, între 2003 și 2007. Am ales doar un fragment din foarte amplul studiu al Ramonei Hărșan, apărut în 2012, din motive de spațiu editorial.

*Addenda* cuprinde, pe lângă fotografiile și facsimile, 2 variante de sumar pentru volumul de față, recuperate din computerul

personal al scriitorului, precum și textul care a însoțit publicarea în *Observator cultural* din 13 iulie 2004 a unei proze scurte inedite de Mircea Nedelciu, „Uriașa și ciudată pasăre a viselor noastre”.

Carmen Mușat

## Critică, ficțiune și confesiune

Publicarea în cadrul Seriei de autor Gheorghe Crăciun a volumului *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu* este menită să repună în circulație o lucrare aproape necunoscută, în pofida originalității formulei sale discursive și hermeneutice. Apărut în 2003 la Editura Grinta din Cluj, volumul a avut firave ecouri în presa culturală – 3-4 cronici și câteva semnalări, după cum se poate vedea din Dosarul receptării, aflat în *Addenda*. A contat, desigur, faptul că Editura Grinta a scos un tiraj mic și că, neavând difuzare națională, exemplarele puse în vânzare nu au ajuns decât în foarte puține locuri, nici măcar în toate redacțiile revistelor culturale. Așa se face că unele comentarii apar mult mai târziu, chiar și la câțiva ani de la publicare.

Un alt motiv pentru această neobișnuită lipsă de reacție a cronicarilor literari, foarte atenți altfel la orice nou volum semnat de Gheorghe Crăciun, este și momentul apariției, la scurt timp după lansarea *Aisbergului poeziei moderne* la Târgul

Gaudeamus, din noiembrie 2002, și cu aproape un an înainte de lansarea romanului *Pupa russa*, la Bookarest, ambele titluri beneficiind de ample comentarii și analize în mai toate publicațiile literare din București și din țară. Mai mult decât atât, tot în 2003, apărea la Editura Cartier din Chișinău *Mecanica fluidului*, tipărită în 1000 de exemplare (cum apare precizat în caseta redacțională) și reeditată acum doi ani, în Seria de autor de la Cartea Românească. De-a lungul întregului an 2003, în presa culturală și în mediul academic s-a vorbit și s-a scris foarte mult despre *Aisbergul poeziei moderne* și despre *Mecanica fluidului*, cărți care consolidau profilul prozatorului-teoretician, cărți care și-au făcut mai repede loc în librării. În 2004, lansările și dezbaterile prilejuite de apariția romanului *Pupa russa* la Editura Humanitas au pus în umbră volumele apărute în 2003, cronicarii literari fiind mai interesați de noul roman aflat pe rafturile tuturor librăriilor.

Cât despre *Doi într-o carte*, scriitura atipică de aici – pendulând permanent între abordarea critică și confesiunea transcrisă în regim ficțional – a constituit un alt motiv, probabil, pentru ezitățile receptării, prea puțin pregătită, în 2003, să „digere” o formulă atât de compozită și de nonconformistă. Scriitorul era conștient de riscurile întreprinderii sale, pe care le semnalează de altfel în argumentul ce precedă „compoziția” (cuvântul utilizat de Gheorghe Crăciun) aceasta. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că

originalitatea formulei nu a fost remarcată; multe observații de finețe pe marginea noutății demersului lui Crăciun pot fi găsite în studiul amplu al Ramonei Hărșan, publicat în volumul coordonat de Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăs *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*<sup>1</sup> (fragmente din acest studiu pot fi citite în dosarul de receptare).

„Scrisul este autobiografie și nimic altceva decât autobiografie” – iată o consemnare din *Trupul știe mai mult* de la care ar trebui să pornească, cred eu, orice demers interpretativ al operei lui Gheorghe Crăciun. Fie că vorbim despre cărțile lui de teorie literară, despre volumele de publicistică și cele de critică literară, fie că ne oprim asupra romanelor și (pseudo-)jurnalelor sale, este evident că fiecare rând așternut pe hârtie de acest scriitor total „ascunde un adevăr autobiografic”, căci „totul trece prin simțurile mele și prin fantezia mea care se folosește de fantezmele mele”<sup>2</sup>. Cu atât mai mult o carte precum cea de față, care aduce laolaltă două figuri a căror influență asupra omului și creatorului Gheorghe Crăciun a fost covârșitoare: Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, pe care i-a

---

<sup>1</sup> Volumul reunește lucrările celor prezenți la Conferința Națională *Gheorghe Crăciun – viața și opera*, organizată de Universitatea Transilvania din Brașov în iulie 2012, apărut în același an la Editura Casa Cărții de Știință din Cluj-Napoca.

<sup>2</sup> *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*. Pitești: Paralela 45, 2006, p. 166.



prețuit în mod deosebit și a căror prietenie i-a marcat în mod decisiv viața și opera. Varianta de sumar pentru volumul de față, aflată în computerul personal și reprodusă în Addenda, indică ezitarea autorului în privința formulei adecvate pentru o astfel de carte: de la reunirea unor eseuri redactate între 1981 și 2002 (anii apar indicați în dreptul fiecărui articol), la formula mixtă din final, care aduce laolaltă eseul, confesiunea și ficțiunea, cu suprimarea indicațiilor temporale, rămase doar în Nota bibliografică inclusă în Argument. Nici în privința titlului nu era foarte decis Gheorghe Crăciun, alternând între „Ochiul și aparatul de filmat” și „Ochiul și aparatul de fotografiat”, această din urmă versiune fiind preferată ca subtitlu pentru Prefața autorului, așezată imediat după Argument. Ideea de a se include printre personajele cărții a venit, așadar, pe parcurs, pe măsură ce s-a cristalizat formula textuală a cărții cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu – un triptic, în fond, căci atât alegerea temei, cât și opțiunea pentru introducerea secvențelor confesiv-ficționale reflectă atașamentul autorului pentru cei doi scriitori evocați și comentați aici. Nu este lipsită de importanță dubla dedicație: „Pictorului Ion Dumitriu *in memoriam* și prozatorului Mircea Horia Simionescu”; asemeni volumului inedit *Imagini, litere și documente de călătorie* – publicat acum în cadrul seriei de autor –, și *Doi într-o carte* este un autoportret în oglinzi paralele, ca să reiau formula utilizată în cronica de întâmpinare pe care am publicat-o în *Revista 22* în 2003, la

scurt timp după apariția acestei „compoziții” (nu voi reitiera aici argumentele expuse în cronica aceasta, reprodusă și ea în Dosarul de receptare). Mircea Nedelciu, Ion Dumitriu, Radu Petrescu și Mircea Horia Simionescu reprezintă cele patru puncte cardinale ale biografiei umane și artistice a autorului *Mecanicii fluidului*, reuniți aici, iată, ca parteneri ai unui dialog ce continuă „peste mode și timp”. Prietenia lui Gheorghe Crăciun cu fiecare în parte și cu toți la un loc a avut consecințe majore în scrisul lui, asumate și disecate de el însuși în repetate rânduri. Despre convergența dintre poetica reprezentanților Școlii de la Târgoviște și poetica prozatorilor optzeciști s-a vorbit și s-a scris în repetate rânduri, cu argumente pro și contra (mai puține acestea, ce-i drept) dintre cele mai diverse. Crăciun însuși a comentat cărțile lui Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu și Tudor Țopa, unele dintre comentariile sale fiind publicate în revistele culturale de la noi, altele rămânând în manuscris, în sumarele unor cărți pe care le pregătea pentru tipar. Scrisorile trimise de George prietenilor săi scriitori abundă în observații despre cărți și despre particularitățile vieții literare de la noi, el fiind mereu preocupat să contextualizeze, să facă disocieri și conexiuni dintre cele mai surprinzătoare și mai relevante totodată. El a recunoscut în Radu Petrescu și în Mircea Nedelciu propria sa pasiune pentru idei și pentru literatură, pentru componenta corporală a scrisului și pentru „subtila vocație de a sesiza

imediat neobișnuitul în lucrurile obișnuite”, preocuparea pentru „arhitectură și transparență” (acesta este titlul unui dosar voluminos aflat în Arhiva Crăciun), ca și luciditatea când atașantă, când tăioasă ca instrument al analizei și interpretării realului și ficționalului. Deși de scurtă durată și cu intermitențe determinate de distanța geografică, relația directă cu Radu Petrescu a avut intensitatea și forța de impact pe care le au, de regulă, doar confruntările decisive. Paginile consacrate prozatorului târgoviștean stau mărturie pentru reverberațiile produse în timp de întâlnirea cu ființa trăitoare în lumină a lui Radu Petrescu, precum și contactul permanent cu opera acestuia.

Fără îndoială că, pentru un scriitor ca Gheorghe Crăciun – preocupat să transcrie detaliile semnificative ale vieții cotidiene în text –, întâlnirea cu Mircea Nedelciu în studenție, la vârsta la care toate orizonturile sunt deschise, a fost una destinală. Foarte diferiți ca temperament și ca stilistică, cei doi autori erau foarte asemănători în ceea ce privește voința și capacitatea de a acționa în spațiul cultural și de a regândi literatura – ca practică a scrisului și ca instituție, deopotrivă. Tocmai de aceea, prietenia lor nu a fost doar una literară, ci și una „de suflet”, distincție pe care George o făcea adeseori când venea vorba despre prieteni. Deși foarte deschis și sociabil, înconjurat mai mereu de multă lume, George nu a avut prea mulți prieteni „de

suflet", așa cum au fost Mircea Nedelciu, Ion Dumitriu, Ioan Flora și alți câțiva, evocați cu mare căldură în paginile lui.

Alternând comentariile critice cu evocări de mare intensitate emoțională, ce pendulează constant între jurnal și ficțiune, Gheorghe Crăciun reușește să reconstruiască, din frânturi semnificative, portretele în mișcare ale celor doi autori, Radu Petrescu și Mircea Nedelciu. Liantul între cei doi este el însuși, iar obsesia construcției – evidentă în toate cărțile lui – determină alcătuirea volumului:

Mi-am dat seama că nu pot pune aceste pagini la un loc *tale quale*. Simțeam nevoia să le încadrez într-o atmosferă în care ele să respire altfel decât în pagina unei reviste literare. A trebuit să construiesc totul pas cu pas, ceea ce a însemnat reducerea lungimii unor texte, eliminarea considerațiilor parazitare, segmentarea secvențelor evocative, rescrierea parțială a unor texte mai vechi și adăugarea unor pasaje noi.

Crăciun inventează – și nu e prima oară când sparge barierele dintre diferite tipuri de discurs – o nouă formulă textuală: o scriitură transversală, hibridă, care integrează stilistici distincte, mixând accentele subiectiv-evocatoare cu comentariul critic argumentat, blindat teoretic și centrat asupra textului. Recunoscând că „nu mi s-a părut suficient să scriu

doar despre cărțile și ideile lui Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, m-am simțit mereu atras și de persoanele lor civile, ca și cum acolo, în viața cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor”, Gheorghe Crăciun face, în fond, o opțiune teoretică majoră, elocventă pentru modul în care gândea el raporturile dintre literatură și biografie, dintre a scrie și a trăi. Departate de a prelua principiile textualismului promovat de grupul *Tel Quel*, pentru care ceea ce contează este exclusiv textul, limbajul lipsit de legăturile sale referențiale, Crăciun este adeptul unei poetici axate pe corporalitate și biografie, pe detaliile existențiale recuperate în și prin scris. Conștient că ceea ce contează în literatură este, în fond, *the human touch*, coarda profundă a umanității din noi, George Crăciun mizează și aici, ca pretutindeni în cărțile sale, pe „hazard și spontaneitate”, pe memorie (afectivă) și subiectivitate. Mizează, de fapt, pe toate acele însușiri necesare scriitorului și nu neapărat criticului sau teoreticianului literar, dovedind că, dincolo de ceea ce ne-am obișnuit să credem despre misiunea fiecăruia dintre ei – scriitor, critic, teoretician –, ceea ce este comun tuturor este tocmai pasiunea pentru literatură. Și tot el formulează memorabil „regula secretă” a acestei cărți singulare în cultura noastră: „câtă critică, tot atâta confesiune și prietenie”. Pentru Gheorghe Crăciun, aceasta este definiția laconică, dar elocventă, a tipului de scriitură brevetat de el. Categorical, modul lui de a scrie despre un autor presupune o prealabilă

cunoaștere a tuturor cărților acestuia, precum și o îndelungă familiarizare cu *persoana civilă*, care nu este, nu are cum să fie, doar o „ființă de hârtie”, ci un om cu biografie, cu preocupări și dorințe punctuale, cu bucurii, tristeți și probleme cotidiene. *Doi într-o carte* este cu atât mai interesantă ca formulă textuală, cu cât autorul face aici joncțiunea între demersul critico-teoretic de inspirație livrescă și stilistica ficțiunii evocatoare, care permite ca sincopile memoriei să fie compensate de exerciții de imaginație. Așa se face că secvențe precum „În căutarea scrisului încet” și „Formula lui Orlando” să-și afle aici locul firesc, cu aceeași îndreptățire cu care ar putea intra în componența unui volum de proze scurte, a unui roman sau a unui jurnal precum *Trupul știe mai mult* – situație frecventă, de altfel, în cazul unora dintre volumele inedite aflate în Arhiva Crăciun, în cuprinsul cărora poate fi regăsit același text, reluat în contexte diferite. Scrutând cu atenție sensurile operelor literare ce aparțin lui Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, privirea empatică a hermeneutului-scriitor îi transformă pe cei doi autori în personaje literare fascinante, cu aceeași intuiție și înțelegere cu care îi abordează pe eroii din prozele lor. Originalitatea scriiturii lui Crăciun își are sursa și în această încercare de a pune pe același plan viața trăită și viața imaginată, ignorând programatic diferența de nivel ontologic dintre (auto)biografie și ficțiune. Căci vorbind despre alții, Crăciun vorbește, când direct, când indirect, și despre sine,

despre el în raport cu Radu Petrescu și cu Mircea Nedelciu, dar și despre el în raport cu el însuși, cu propriile lui teme și preocupări. Perspectiva din care citește cărțile celor doi scriitori convocați aici este, permanent, una interioară, „grundul somatic al scrisului său” fiind adânc impregnat în substanța demersului interpretativ.

În scrisoarea inedită către Radu Petrescu, pe care am inclus-o în Addenda, George vorbește despre frământările legate de nevoia de a găsi „logica interioară” a primei sale cărți, *Acte originale/Copii legalizate*. La urma urmelor, aceasta este, pentru un autor, proba de foc: efortul de a imprima demersului său coerență și unitate, efort constant de la o carte la alta. Este nevoia de arhitectură, de construcție amplă, în care raportul între ansamblu și fiecare detaliu în parte să fie unul nu doar funcțional, ci și plăcut ochiului avid de armonie. Iar modul în care Gheorghe Crăciun a trecut, în realizarea acestei cărți, de la intenția de a aduce laolaltă o serie de eseuri și articole scrise de-a lungul timpului, la structura de triptic armonic de aici, în care părțile „se-ngână și-și răspund” în deplină coerență, dovedește o dată în plus vocația irepresibilă de prozator a autorului.

Carmen Mușat

## Tabel biobibliografic<sup>3</sup>

1950

La 8 mai, în comuna Tohanu Vechi, orașul Zărnești, județul Brașov, se naște Gheorghe Crăciun, fiul lui Ștefan Crăciun, inginer la Întreprinderea 6 Martie din Zărnești și al Mariei, funcționară la Liceul Industrial de pe lângă Întreprinderea 6 Martie.

1952, 27 septembrie

Se naște sora lui Gheorghe Crăciun, Mihaiela.

1957-1965

Școala generală din comuna Tohanu-Vechi.

1965-1966

Liceul de cultură generală din orașul Zărnești.

1966-1969

Liceul Nr. 1 Sighișoara, secția umanistă, astăzi Liceul „Mircea Eliade”.

---

<sup>3</sup> Tabelul biobibliografic a fost alcătuit de Carmen Mușat și Oana Crăciun, fiica scriitorului.



## Anii '70

1969-1973

Facultatea de Limba și Literatura Română din cadrul Universității București, specialitatea română-engleză, absolvită cu o lucrare de licență de lingvistică generală: „Teoria cazurilor a lui John Fillmore și limitele ei aplicative”. Din dialogul cu Maria Mailat (prozatoare franceză de origine română) inclus în manuscrisul de proză și eseul *Fragmente din istoria trupului meu* (nepublicat): Facultatea de Filologie „a însemnat biografia mea cu două fapte fundamentale: inițierea în domeniul lingvisticii generale și cunoștința cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Ene, Ioan Flora și Gheorghe Iova”.

1970

Debutează în revista *Luceafărul* din 28 februarie, nr. 9 (409) – poetul și eseistul Cezar Baltag îi publică poeziile „Feria secunda”, „Feria quarta” și „Feria quinta”. În același an, publică poezii în revistele *Luceafărul*, *Amfiteatru*, *Universitas*, *Argeș*. Obține mențiunea I la Concursul de poezie „Nicolae Labiș”, Suceava.

1971

„Legi de mișcare”, grupaj de 13 poezii apărut în revista *Argeș*, în cadrul rubricii „A.B.C” a lui Matei Călinescu, cunoscut critic și

teoretician literar. Grupajul, pe care îl consideră debutul său literar real, după cum avea să menționeze mai târziu chiar autorul, este însoțit de o scurtă prezentare, intitulată „Program de claritate și precizie”.

În cel de-al doilea an de studenție (1971), o cunoaște pe Mariana (Mana) Albu, colegă de grupă cu bunii săi prieteni Mircea Nedelciu și Ioan Flora.

1972

Membru activ al Cenaclului Junimea, condus de criticul și istoricul literar Ovid S. Crohmălniceanu, secretar al Cenaclului în perioada 1972-1973.

1973

Participă cu volumul de poezii *Legi de mișcare* la Concursul de debut al Editurii Eminescu. Îi sunt selectate 7 poeme pentru „Caietul debutanților”, publicație a Editurii Albatros din București, dar refuză să apară într-un volum care aduna texte inegale ca valoare literară. Într-un interviu acordat prozatorului Virgil Rațiu, scriitorul mărturisește: „am refuzat să mă las înghițit de un astfel de malaxor. Mă felicit și astăzi pentru acest gest care m-a costat încă aproape zece ani de așteptare.” (*Mișcarea literară* nr. 4/2006) Scrie poezie în perioada 1971-1976. În 1985 are două volume de poezie în manuscris: *Legi de mișcare* și *Stare de fapte*. În același interviu, Gheorghe Crăciun

menționează următoarele titluri de volume de poezie, care datează din această perioadă: *Legi de mișcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*.

1972-1973

Student fiind, inițiază și realizează împreună cu colegii săi Mircea Nedelciu, Ioan Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Ene, Gheorghe Iova, Ioan Flora și Sorin Preda proiectul experimental al revistei literare de avangardă *Noii*, cu periodicitate lunară, afișată pe un panou în incinta Facultății de Filologie din București. Ideile Generației '80 au fost afirmate pentru prima dată aici și în cadrul acestui grup de scriitori.

1973-1974

Profesor de engleză și franceză la Școala Generală din comuna Nereju, județul Vrancea.

1974, mai

Se căsătorește cu Mariana (Mana) Albu.

9 octombrie

Se naște primul lor copil, Oana. Din octombrie 1974 până în aprilie 1975, își satisface stagiul militar la Unitatea Militară din Piatra Neamț.

1974-1989

Este profesor de limba și literatura română la Școala Generală Nr. 1 Zărnești, județul Brașov. În acest interval, este în câteva rânduri detașat la liceele „Tractorul” (1982-1983) și „Andrei Șaguna” (1984-1985), precum și la Școala Generală Nr. 13 din Brașov (1988-1989). Această experiență, căreia i se va dedica pasionat și consecvent, va avea ecouri atât în activitatea de creație, cât și în cea teoretică și critică.

1976

Începe să scrie proză. Despre convertirea poetului în prozator, vorbește adeseori: „schimbarea identității mele artistice din poet în prozator fiind efectul firesc al unor căutări în planul limbajului, al procedeelelor literare, al viziunii despre om și lume.”; „...a trebuit să scriu mai întâi poezie, pentru a înțelege ce este proza”.

9 septembrie

Se naște al doilea copil, Vlad.

1976-1977

Primele proze, „Mișcări de unul singur” și „Gramatica generativă a unei dimineți obișnuite”, apar în revista *Vatra* (cu sprijinul scriitorilor Dan Culcer și Mihai Sin). Publică proză scurtă în revistele: *Astra*, *Tribuna*, *Viața Românească*, *Dialog*,

*Echinox*, *Forum studentesc*, *Brașovul literar și artistic*. Tot în *Vatra* publică și textul programatic „Literatură și experiment”.

1977

Finalizează un volum de proză care va rămâne nepublicat: „În 1977 eram autorul unui dosar dactilografiat de 150 de pagini, intitulat *Gramatica generativă pentru zile și locuri*, predat în '79 lui Mircea Ciobanu și rămas acolo [n. r.: Editura Cartea Românească] până în ziua de azi” (în dialogul cu Maria Mailat din manuscrisul „Fragmente din istoria trupului meu”). Volumul era, după părerea autorului său, „un jurnal al unor zile esențiale, un jurnal perfect autobiografic, dar nu al existenței mele, ci al acelei ființe scripturale, pe care o inventează pagina, al unei conștiințe experimentale preocupate de inițierea de noi raporturi semantice între cuvinte în enunțuri de tip epic și descriptiv, de valorizarea propoziției prin derivări imediate, ca în niște reacții în lanț, de o ritmică a contrapunctului și de un spațiu al eufoniei despre care nu voi înceta niciodată să cred că e în firea prozei, dovadă fascinația care «ne urmărește încă» a *Crailor de Curtea-Veche*”.

1978

Are loc întâlnirea lui Gheorghe Crăciun cu prozatorul Radu Petrescu, întâlnire despre care scriitorul mărturisește că i-a marcat destinul literar.

## Anii '80

1981

„Contradicția lui Bacovia”, primul text critic publicat de Gheorghe Crăciun, apare în numărul 11 al revistei *Vatra*. Va continua să publice critică și eseuri literare în revistele *Astra*, *Vatra*, *Caiete critice*, *Brașovul literar și artistic*.

1982

Debutează cu romanul *Acte originale/Copii legalizate (variațiuni pe o temă în contralumină)*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian). Volumul obține Premiul de debut al Uniunii Scriitorilor din România.

1982

Publică în revista *Astra* (nr. 4) un pseudo-manifest literar, intitulat „Autenticitatea ca metodă de lucru”.

1983

Publică în revista *Astra* (nr. 5-6) eseul „Trup și literă”, o primă propunere teoretică de înțelegere a literaturii din perspectiva corporalității.

1983

Apare la Editura Cartea Românească, București, antologia *Desant '83*, în care îi este publicat textul *Temă la alegere* (ediția a II-a, Paralela 45, Pitești, 2000). Prefațat de Ovid S. Crohmălniceanu, volumul reprezintă antologia prozatorilor Cenuclului Junimea și conține texte de Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Cristian Teodorescu, Ion Lăcustă, Constantin Stan, Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Mircea Cărtărescu ș.a.

1983

Suține, până în 1984, în paginile revistei *Astra* rubrica „Proza '80”, în care comentează cărți ale scriitorilor contemporani.

1984

Obține Premiul I pentru proză la concursul literar al revistei *Viața Românească*, cu textul *Compunere cu paralele inegale*, publicat în nr. 12/1984 al revistei.

1985

Eseul său, „Mici descoperiri întâmplătoare”, un comentariu original pe marginea romanului *Ion*, este inclus în sumarul volumului *Liviu Rebreanu după un veac*, editat de criticul și istoricul literar Mircea Zăciu și publicat de Editura Dacia, Cluj-Napoca.

1986

Publică eseul intitulat „Recitind *Balaurul* sau despre un exercițiu de căutare și descoperire” ca studiu introductiv la reeditarea romanului *Balaurul* de Hortensia Papadat-Bengescu, Editura Militară, București.

1987

Obține gradul didactic I cu lucrarea „Reflexiv și tranzitiv în limbajul poetic”, coordonată de criticul și teoreticianul literar Mircea Martin.

1988

Apare al doilea roman al scriitorului, *Compunere cu paralele inegale*, la Editura Cartea Românească (redactor Magdalena Bedrosian), pentru care primește, în 1993, premiul Filialei Brașov a Uniunii Scriitorilor din România. Ediția a II-a, augmentată cu fragmente de jurnal, va apărea la Editura Allfa, București, 1999.

1988

Propune Editurii Cartea Românească, pentru 1989, volumul de proză și eseuri intitulat *Fragmente din istoria trupului meu* (neapărut).

1989, 10 ianuarie



Într-o cerere adresată Biroului organizației de bază a PCR din domeniul culturii, Brașov, Gheorghe Crăciun cere excluderea din rândul membrilor PCR.

15 mai

Se transferă la Biblioteca „George Barițiu” din Brașov, ca bibliograf.

1990, februarie

Timp de o lună, va fi director al Bibliotecii. De-a lungul anilor '80, lucrează în paralel la două cărți de eseuri:

*Paradoxul Bacovia și Aisbergul poeziei moderne* (predată Editurii Univers, București, probabil în 1987, când a făcut corecturile).

### *Perioada 1990 – ianuarie 2007*

1990, martie

Devine membru al Uniunii Scriitorilor din România.

1990, 1 martie-1 septembrie

Consilier-șef la Inspectoratul pentru Cultură al județului Brașov.

1990, august

Bursier al *Fondation pour une Entraide intellectuelle européenne*, Paris, Franța.

1990-1991

Începând cu 1 septembrie 1990 și până în 1993 este redactor-șef adjunct al nou-apărutei reviste *Interval*, editată de Uniunea Scriitorilor din România, și membru al consiliului editorial al seriei noi a revistei începând cu anul 1997. Din redacție mai fac parte Alexandru Mușina, Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea, Ovidiu Moceanu. Din 1991 este membru fondator al Asociației Culturale *Interval*.

1991, 5 mai

Propune Editurii Dacia din Cluj volumul de eseuri teoretice, critice și de istorie literară intitulat *Lentila sferică*, cuprinzând 350 de pagini dactilografiate. Doi ani mai târziu, în octombrie 1993, își reia propunerea, de data aceasta către Editura Cartea Românească din București. Neapărut, volumul se află intact în Arhiva Crăciun.

1990

Împreună cu un grup de profesori și intelectuali brașoveni printre care Alexandru Mușina și Ovidiu Moceanu, ia inițiativa înființării unui departament de studii umaniste în cadrul Universității Transilvania sub forma secției de Filologie a

Facultății de Științe, devenită ulterior Facultatea de Litere. Începe o remarcabilă carieră universitară: lector (1991-2001), conferențiar (2001-2004), profesor (2004-2007). În intervalul 1 ianuarie 1996-1 ianuarie 1997 este șef de catedră al secției filologie a Facultății de Științe a Universității Transilvania. A fost titular al cursurilor de *Teoria literaturii*, *Lingvistică generală*, *Literatura română (perioada pașoptistă-proza)*, *Limbajul poetic*, *Poezia tranzitivă*, *Literatura și corpul*, *Literatura în concepte fundamentale*, *Scriere creatoare*, *Editare de carte*. În această perioadă participă, în calitate de coordonator sau autor, la alcătuirea unor lucrări colective cu caracter didactic pentru învățământul preuniversitar, printre care: *Istoria didactică a literaturii române* (Editura Magister, Brașov și Editura Cartier, Chișinău, ambele 1997), *Mari teme literare. Dicționar-antologie de texte pentru clasa a IX-a*, vol. I, II, III, coordonator, în colaborare (Editura Paralela 45, Pitești, 2000), *Dicționar de personaje literare din proza și dramaturgia românească*, colaborare (Editura Paralela 45, Pitești, 2002), *Istoria literaturii române pentru elevi și profesori*, coordonator, autor (Editura Cartier, Chișinău, 2004). În 1997, publică *Introducere în teoria literaturii* la Editura Magister, Brașov și la Editura Cartier, Chișinău (ediția a II-a, Cartier, Chișinău, 2003).

Pentru eseu „Aisbergul poeziei moderne”, publicat în serial în revista *Calende* începând cu 1990, în cadrul rubricii cu același titlu, obține premiul „Paula” al orașului Brașov.

1993

Apare romanul *Frumoasa fără corp*, la Editura Cartea Românească, București (ediția a II-a, Art, București, 2007). Romanul primește Premiul „Mihai Eminescu” al orașului Suceava și Premiul „Cartea anului” la Salonul Național de Carte de la Cluj, în 1994. Eseul său „Prin oceanul întors” este inclus în volumul *Posteritatea lui Radu Petrescu* apărut la Editura Tipomur, Târgu-Mureș, în 1993, îngrijit de profesorul Ioan Ilieș. Propune Institutului European din Iași, cel mai probabil în perioada 1993-1994, o regândire a romanului *Compunere cu paralele inegale*, sub un alt titlu, *Dafnis și Cloe (roman și jurnal)*. Publicarea îi este însă refuzată, din cauza „programului editorial extrem de încărcat, lipsa de hârtie și inerentele dificultăți financiare”, după cum se arată în răspunsul editurii.

1994

Realizează antologia *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice* apărută la Editura Vlasie din Pitești (devenită ulterior Paralela 45). O a doua ediție, revăzută și adăugită a fost publicată în 1999 la Editura Paralela 45. Volumul e distins, în 1995, cu Premiul Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. În

același an, în luna iunie, la inițiativa prozatorului Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, împreună cu scriitorii Alexandru Mușina, Ion Bogdan Lefter, Alexandru Vlad, Călin Vlasie și alții, fondează Asociația Scriitorilor Profesioniști din România, cunoscută sub acronimul ASPRO. Grupare a scriitorilor optzeciști și a celor afini cu ei, cu statut propriu, ASPRO își propunea să stopeze veleitarismul încurajat de Uniunea Scriitorilor. Între 1997 și 2004, ASPRO, condusă de Ion Bogdan Lefter încă de la înființare, a decernat anual premii pentru literatură, în cadrul Târgului de carte BOOKAREST. Gheorghe Crăciun face parte, alături de Gheorghe Iova, Gheorghe Ene, Alexandru Mușina și Caius Dobrescu, din juriul care acorda premiile pentru experiment.

1995

Deschide în revista *Vatra* rubrica „La periferie”, iar în revista *Familia* rubrica „Calet de teze”.

1996

Devine consilier editorial, redactor-șef și director editorial la Editura Paralela 45 din Pitești, până în 2005; aici va coordona revista de avangardă culturală *Paralela 45* (1995-1999) și va fi inițiatorul mai multor colecții editoriale: „Colecția 80”, „Școala de la Târgoviște”, „Biblioteca Românească”, „Ficțiune fără frontiere”, „Compact”, „Dicționarele Paralela 45”, „Biblioteca de

limba română" și altele. După 1990, activitatea profesională a lui Gheorghe Crăciun este extraordinar de dinamică: continuă să fie redactor-șef adjunct al revistei *Interval*, până în 1993, devine redactor-șef adjunct al revistei *Observator cultural* (octombrie 2000-aprilie 2001) și membru în consiliul consultativ al aceleiași publicații (2005-2007).

1996, 7 ianuarie

Propune Editurii Eminescu din București volumul intitulat *Transparență și arhitectură*, o culegere de eseuri pe marginea operelor unor scriitori clasici și moderni. Rămas în manuscris, volumul se află în Arhiva Crăciun.

1996

Traduce din limba franceză *Deplasări/Déplacements* de Serge Fauchereau (ediție bilingvă, 1996), volum apărut la Editura Paralela 45.

1997

*Cu garda deschisă*, primul volum de publicistică literară și eseuri, apărut la Editura Institutul European, Iași, primește Premiul „Mihai Eminescu” al Festivalului literar Mihai Eminescu, din orașul Suceava, și Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 1997.

1997, noiembrie

Devine membru fondator al Asociației de Literatură Comparată din România.

1998

Publică cea de-a doua carte de articole și eseuri, *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, Pitești. Volumul este recompensat cu Premiul de proză „Octav Șuluțiu” al revistei *Familia* și Premiul revistei *Tomis* și al Asociației Scriitorilor din Dobrogea.

1998

*Generația '80 în proza scurtă* – prima mare antologie de proză scurtă optzecistă, alcătuită în colaborare cu prozatorul și eseistul Viorel Marineasa și prefătată de Gheorghe Crăciun, apare la Editura Paralela 45, Pitești, reluând mai vechiul proiect al autorului, al cărui titlu inițial era *'83 proiect de flux*.

1998

Este publicat volumul *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, Editura Paralela 45, Pitești, reprezentând o primă versiune a studiului *Aisbergul poeziei moderne*. Lucrarea obține primul său premiu, acordat în 1999 de revista *Poesis*. Va fi urmat de alte trei premii, în anul publicării ediției revizuite a cercetării (2002).

Publică, tot la Editura Paralela 45, volumul de eseuri și antologie *Experimentul literar românesc postbelic*, în colaborare cu scriitorii Monica Spiridon și Ion Bogdan Lefter (apărut și în limba engleză, cu titlul *Experiment in Romanian Post-War Literature*, la aceeași editură). Devine membru corespondent al Academiei Româno-Americane.

1999

Apare *Reducerea la scară*, nou volum de publicistică, Editura Paralela 45, Pitești.

2000

Publică *Images & Texts/Images et textes*, în colaborare cu pictorul Ion Dumitriu și prozatorul Mircea Nedelciu, Editura Paralela 45, Pitești.

Iunie

Devine doctor *magna cum laude* cu lucrarea *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, coordonată de criticul și teoreticianul literar Mircea Martin.

Octombrie

Este redactor-șef adjunct și membru în consiliul consultativ al revistei *Observator cultural*. Gheorghe Crăciun va susține proiectul revistei și prin rubricile „Pactul somatografic” (2002-



2003) și „Viciile lumii postmoderne” (2006-2007), care reprezintă și titlurile a două volume de eseuri publicate postum.

2000

Traduce din limba franceză *Modernitatea* de Alexis Nouss (în colaborare cu Viorica Popescu), volum apărut la Editura Paralela 45.

2000

Apare, în colecția „Canon” a Editurii Aula, Brașov monografia *Gheorghe Crăciun* semnată de Mihaela Ursa.

2001

Romanul *Compunere cu paralele inegale* este tradus în limba franceză de Odile Serre și apare la Editura Maurice Nadeau din Paris, cu o prefață a criticului și eseistul Serge Fauchereau și o prezentare a editorului Maurice Nadeau. *Composition aux parallèles inégales* are, în Franța, o receptare entuziastă. Traducătoarei îi este oferit Premiul „Pierre François-Caillé” de către Uniunea traducătorilor din Franța pentru cea mai bună traducere în limba franceză, iar romanul are parte de cronici substanțiale în revistele franțuzești *Lire*, *Magazine littéraire*, *Le courrier du centre culturel roumain*, *Le Monde*, *La Quinzaine littéraire*, precum și în publicațiile culturale din țară. Membru

fondator al Centrului de Excelență în Studiul Imaginii – CESI, coordonat de criticul și teoreticianul literar Sorin Alexandrescu.

2002

Apare *Aisbergul poeziei moderne* la Editura Paralela 45 (ediția a II-a, Paralela 45, Pitești, 2009), „una dintre cele mai solide și înnoitoare cărți scrise la noi în ultimele decenii”, după cum afirmă Mircea Martin în postfață. Numeroasele premii primite confirmă judecata criticului: Premiul ASPRO pentru cea mai bună carte de critică a anului 2002; Premiul pentru eseu al revistei *Cuvântul*; Premiul Asociației Scriitorilor din Pitești.

2002, vara

Gheorghe Crăciun este internat succesiv în mai multe spitale din țară, cu probleme grave de sănătate. Recuperat parțial, starea lui de sănătate va rămâne fragilă de acum înainte, însă acest lucru nu îl împiedică să-și continue proiectele literare și culturale, scriitorul impunându-și un ritm extrem de activ în ultimii săi ani de viață.

2003

Apare *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, Editura Cartier, Chișinău. Volum de proze scurte, desene și fotografii reunite într-un „mic manual eseistico-narativ”, ce reia, într-o

formă sensibil modificată, volumul cu care Gheorghe Crăciun intenționa să debuteze. Cartea a primit Premiul Consiliului Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova.

2003

O selecție de texte, extrase din romanul *Compunere cu paralele inegale*, traduse în limba germană de Ursula Hörmannsdorfer, Katharina Hoffmann și Helga Zichner sub egida Universității Humboldt din Berlin cu titlul *Paare. Asymmetrie* este publicată de Editura Paralela 45, Pitești, fiind intitulat după una dintre variantele de titlu ale romanului din 1988: *Cupluri și asimetrie*.

2003

Publică *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, volum de eseuri și evocări autobiografice la Editura Grinta, Cluj-Napoca. Titlul inițial era *Ochiul și aparatul de filmat. Radu Petrescu și Mircea Nedelciu (eseuri)*.

2004

Apare al patrulea roman și ultimul antum al autorului, *Pupa russa*, Editura Humanitas, București, redactor Doina Jela (ediția a II-a, Art, București, 2007). Cartea primește Premiul de proză al Uniunii Scriitorilor din România, Premiul de proză al revistei *Cuvântul* și Premiul Cartea anului al revistei *Tomis*.

2004, ianuarie

Beneficiază de o rezidență la Unabhängige Literaturhaus NO, în localitatea Krems, din Austria.

2005, noiembrie

Este unul dintre scriitorii invitați în cadrul proiectului „Les Belles Étrangères”, inițiat și susținut de Centre National du Livre din Paris.

2006

Publică *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Pitești.

Noiembrie

La Editura Paralela 45, apare ultimul volum antum al autorului, ce cuprinde eseuri și publicistică literară, intitulat *Teatru de operațiuni. Eseuri și răspunsuri*.

2006

Revista *Euphorion* îi decernează Premiul pentru întreaga activitate.

2007

Pe 2 ianuarie, Gheorghe Crăciun este internat la Spitalul de Urgență din București. E transferat pe 26 ianuarie la clinica de Hepatologie a Spitalului Fundeni.

30 ianuarie

Se stinge din viață la ora nouă seara. Este înmormântat în cimitirul din satul natal, Tohanu Vechi.

2007, decembrie

Are loc la Brașov, la Universitatea Transilvania, prima ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun”, consacrată vieții și operei scriitorului, organizată de Andrei Bodiu, decanul Facultății de Litere.

2009

Apare postum volumul *Pactul somatografic*, îngrijit de Ion Bogdan Lefter, la Editura Paralela 45, cuprinzând textele publicate de Crăciun în revista *Observator cultural*, în perioada 10 septembrie 2002-4 februarie 2003.

2011

Este publicat volumul *Viciile lumii postmoderne*, cu o prefață de Carmen Mușat, la Editura Tracus Arte din București. Cartea cuprinde eseurile apărute în revista *Observator cultural* în

intervalul octombrie-decembrie 2006, incluzând un ultim articol publicat postum în primul număr din februarie al revistei.

2012, iulie

Cea de-a doua ediție a conferinței „Gheorghe Crăciun” de la Universitatea Transilvania din Brașov reunește scriitori, universitari și critici din toată țara. Volumul conferinței, intitulat *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, este publicat în același an de Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, coordonat de Andrei Bodiu și Georgeta Moarcăs.

2013

Apare *Femei albastre*, roman inedit, cu o prefață de Carmen Mușat, Editura Polirom, Iași.

2014

Apar primele două volume din seria de autor „Gheorghe Crăciun”: *Acte originale, copii legalizate și Mecanica fluidului*. Întreaga serie va fi îngrijită de criticul literar Carmen Mușat și de fiica autorului, Oana Crăciun.

Fragmente din proza lui Gheorghe Crăciun au apărut traduse în următoarele antologii: *The Phantom Church and Other Stories from Romania*, University of Pittsburgh Press, SUA, 1996; *Romanian Fiction of the '80s and '90s*, Editura Paralela 45,

Pitești, 1999; *Tizenegy. Kortárs román prózaíró*, Editura Literator, Oradea, 2005; *Top 22. Teil II. The Only Way Is Up...*, Editura Aramo, Krems/Stein, Austria, 2005; *Les Belles Étrangères. Douze écrivains roumains*, Editura L'Inventaire, Paris, Franța, 2005; *Plural* [26:2 2005]. *Eromania*, The Romanian Cultural Institute, 2005; *Dilingó* – „Nyolcvanas nemzedék” – 10 kortárs román novellista, antologie îngrijită de Traian Ștef și Virgil Podoabă, cuvânt introductiv Esterházy Péter, 2008, Editura Noran, Ungaria.

Contribuie cu poezie, proză, articole de critică, teorie, istorie literară și eseuri în cele mai importante reviste culturale românești: *Viața Românească*, *Caiete critice*, *România literară*, *Luceafărul*, *Vatra*, *Amfiteatru*, *Tribuna*, *Astra*, *Familia*, *Echinox*, *Calende*, *Contrapunct*, *Dialog*, *Steaua*, *Arca*, *Orizont*, *Euresis*, *Discobolul*, *Interval*, *Tomis*, *Convorbiri literare*, *Timpul*, *Orizont*, *Observator cultural*, *Revue roumaine*, *Cahiers roumains d'études littéraires*, precum și străine: *Courrier international* (Franța), *Missives* (Franța), *MEET* (Franța), *Les temps modernes* (Franța), *Diagraphe* (Franța), *Litterae* (Canada), *Literatura na zwiecie* (Polonia), *Lumina* (Iugoslavia), *Contrafort* (Republica Moldova), *Basarabia* (Republica Moldova), *Le passe muraille*, Lausanne, Elveția, *Report*, Viena, Austria și altele. După decembrie 1989, contribuie cu articole și comentarii politice la postul *Radio Europa Liberă* și la publicațiile *Contrapunct*, *22*, *Arca*, *Interval*,

*Orizont, Curentul, Monitorul, Observator Cultural, Dnevnik* (Novi Sad).

Gheorghe Crăciun a fost permanent interesat de deschiderea literaturii spre formele vizuale. Avid consumator de artă, el a urmărit atent fenomenul artistic românesc, fiind și bun prieten cu câțiva dintre cei mai cunoscuți pictori ai generației '80 – Ion Dumitriu, Teodor Rusu, Theodor Moraru, Alexandru Chira. În paginile revistelor culturale pe care le-a frecventat, scriitorul a semnat comentarii pe marginea expozițiilor artiștilor amintiți, la care se adaugă: Horia Bernea, Marin Gherasim, Maria și Ion Neguș, Luminița Gliga, Alexandrina Gheție, Albert Zoltan, Corneliu Mihai, Olimpiu Bandalac, Mihai Alexandru, Viorica Slădescu. În arhiva Crăciun există manuscrisele nepublicate a patru cicluri de poezie: *Legi de mișcare*, *Legi de supraviețuire*, *Sintaxă*, *Fenomenologia percepției*, precum și mai multe manuscrise de eseuri: *Lentila sferică*, *Operații pe cărți deschise*, *Mono-stereo*, *Sisteme de referință*. Tot în arhiva Crăciun se află un alt volum inedit, intitulat *Oglinda spartă. Trei romane*. Alcătuit prin reorganizarea capitolelor din *Acte originale/Copii legalizate*, *Compunere cu paralele inegale* și *Frumoasa fără corp*, volumul conține trei romane: „Cupluri și asimetrie”, „Romanul lui Octavian” și „Omul de hârtie”.



Seria de autor „Gheorghe Crăciun” continuă cu publicarea romanului *Compunere cu paralele inegale* urmat de o addenda la pastişa „Epură pentru Longos”, ediția a III-a, îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, cu o prefață de Mircea Martin. Apare volumul de eseuri *Scriitorul și Puterea sau despre puterea scriitorului*, ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, prefață de Caius Dobrescu.

## Doi sau trei într-o carte? Un argument

Paginile acestei cărți îi vor surprinde probabil pe aceia care înțeleg critica literară ca pe o operație chirurgicală, la rece, în care confesiunea sau evocarea nu-și au rostul. Ceea ce urmează nu este însă o carte de critică în sensul obișnuit al cuvântului. E mai degrabă o declarație *post mortem* de prietenie față de doi scriitori pe care i-am cunoscut îndeaproape și la care am ținut enorm de mult. De câte ori am scris despre cărțile lor, m-am simțit cuprins de o inexplicabilă tulburare interioară, gata să spulbere ritualul sec al interpretării. Am acceptat acest ritual de nevoie, incomodat de costumul prea strâmt pe care îl îmbrăcasem, fără a-mi cenzura pornirile confesive. Un sentiment difuz de duplicitate a rămas în mine și acum. De unde „compoziția” de față.

Am simțit tot mai acut nevoia acestei cărți mai ales după dispariția lui Mircea Nedelciu, de care m-au legat timp de 30 de ani o afecțiune sufletească și o solidaritate intelectuală ce pot explica în bună măsură și devenirea mea ca scriitor. Cu Mircea am fost coleg de facultate și de generație literară. Ne-am format în aceeași atmosferă a unei noi sensibilități și am apărat împreună aceleași teritorii de convingeri și idei. Pe Radu Petrescu l-am cunoscut târziu – deși, într-un fel, la vreme! – și n-am apucat să mă bucur decât puțin timp de prietenia lui. A plecat dintre noi pe neașteptate și dispariția lui m-a făcut să descopăr tot mai mult, odată cu trecerea anilor, cât de profundă a fost afinitatea mea pentru cărțile lui și pentru felul lui de a fi ca om și scriitor.

Dacă ar fi să recapitulez aici elementele importante care au contribuit la formarea mea intelectuală, atunci ar trebui să spun că Mircea a stimulat în mine pofta de a trăi liber și de a mă dăruie în cât mai multe experiențe ale vieții, deschiderea atenției spre cotidian și mobilitatea privirii și a auzului. De la Radu Petrescu am învățat, în schimb, detașarea de lucruri și avantajele interioare ale stărilor contemplative, regulile construcției lucide, fără

risipă de cuvinte, și faptul că literatura e un uriaș organism irigat de sânge propriu.

Radu Petrescu, alături de Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu și Tudor Țopa au însemnat teribil de mult pentru generația noastră. Fiecare în parte ne-a deschis ochii pentru ceva, ne-a demonstrat pe viu cât de complicată e structura intimă a unui scriitor adevărat. „Târgoviștenii” ne-au arătat că nu suntem singuri, ne-au învățat să avem răbdare, ne-au pus prin cărțile lor în fața unei literaturi subtile și dificile, de o mare exigență literară. Prietenia și dialogul cu ei au fost pentru noi esențiale, și asta într-o perioadă în care literatura română se schimbase de ceva vreme la față, își primenise hainele, înlocuise vechile piese de mobilier și proastele obiceiuri ale casei, pentru ca apoi să încuie ușile, pregătită de o lungă sărbătorire a victoriei.

Târgoviștenii s-au aflat și ei, încă de la începuturi, în fața unor uși încuiate. Nu făceau parte din noua ecuație a noii puteri literare. Au reușit, totuși, să întredeschidă puțin aceste uși și le-au lăsat în urma lor întredeschise. Trecând printr-o astfel de intrare pe jumătate blocată, în 1979 a debutat Mircea Nedelciu. În siajul lui au venit din ce în ce mai mulți scriitori tineri și, în cele din urmă, în

plin delir național-comunist, ușile literaturii române au fost date de perete. Când în 1982 Radu Petrescu murea la 55 de ani, peisajul literar românesc începea să se schimbe cu mare rapiditate. Poate nu în sensul dorit de autorul târgoviștean, însă oricum pe niște coordonate cu mult mai flexibile, ce făcea imposibilă revenirea la o literatură exclusiv ideologizată. În bine sau în rău, dar ideologizată.

Puțini erau pe atunci autorii de oarecare notorietate ce refuzau cu orice mijloc ideologizarea (realismul și temele sociale mari în proză, metafizica ființei mioritice și expresionismul orfic-abstract în poezie), preocupați să caute în scrisul lor noi forme și noi spații de investigație, cu un pronunțat caracter individual. Unul dintre aceștia era – alături de Norman Manea, Emil Brumaru, Livius Ciocârlie, Șerban Foarță, scriitori pe care Radu Petrescu îi prețuia mult – Mircea Nedelciu, un tânăr prozator abia intrat în scenă în care toată lumea s-a grăbit să vadă imediat un lider al generației sale, fără să ia prea bine seama la adevăratele ținte ale literaturii lui, indiscutabil subversivă pentru poeticile și comandamentele estetice ale timpului.

În ce mă privește, nu mă număram în niciun fel printre combatații de prim-plan ai acelor ani. Nu publicasem încă nicio carte. Eram, cum s-ar spune, un neintegrat. Urmăream totul cu mare atenție și încercam să înțeleg ce se întâmplă mai ales în spațiul prozei. Începând cu 1981, mi s-a oferit ocazia de a scrie în două-trei reviste de provincie. Am început să compun, cu precauțiile de rigoare, articole și mici eseuri despre cărțile și ideile care mă atrăgeau. Primele mele texte de acest gen sunt, printre altele, comentarii ale ideilor găsite în cărțile lui Mircea Nedelciu și Radu Petrescu, la care subscriam printre rânduri.

Scriind despre cei doi, m-am trezit în postura de a susține cauza unei anume literaturi, care avea nevoie de propriile sale argumente critice. Însă îmi lipseau exercițiul eseistic, experiența comentariului concentrat, știința de a formula cu toată claritatea chestiunile care-mi rețineau atenția. Îmi căutam un stil, mă chinuiam să prind esențialul și niciodată ceea ce aveam de spus nu mi se părea suficient de bine scris. Așa că în timp, pe măsură ce apăreau alte și alte cărți ale acestor doi autori, și înclinația mea critică se personaliza, obligându-mă la reveniri în care dezvoltam mai vechi intuiții.

După 1990, când exprimarea opiniei libere nu mai era o problemă și spațiile publicistice se înmulțiseră, am continuat să urmăresc noile lor cărți (având în cazul lui Radu Petrescu statutul de opere postume) cu aceeași solidară ferveare. M-a bucurat de fiecare dată să constat că am în față doi prozatori de o mare coerență a demersului propriu, trăindu-și cu toată responsabilitatea rolul asumat de la început. Nu mi s-a părut însă suficient să scriu doar despre cărțile și ideile lui Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, m-am simțit mereu atras și de persoanele lor civile, ca și cum acolo, în viața cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor.

Așa s-a născut cartea de față, din reunirea unor pagini scrise în timp. Mi-am dat seama că nu pot pune aceste pagini la un loc *tale quale*. Simțeam nevoia să le creez o atmosferă în care ele să respire altfel decât în pagina unei reviste literare. A trebuit să construiesc totul pas cu pas, ceea ce a însemnat reducerea lungimii unor texte, eliminarea considerațiilor parazitare, segmentarea secvențelor evocative, rescrierea parțială a unor texte mai vechi și adăugarea unor pasaje noi. În ce privește articolele de până în 1990, ele au fost reproduse în spiritul

lor de atunci, modificările constând în general în eliminarea unor secvențe tautologice și în scurtarea unor fraze ce îngreunau lectura. De altfel, cei interesați de comparații și confruntări au la dispoziție lista textelor mele care au stat la baza alcătuirii acestei cărți<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Despre RADU PETRESCU – 1. „Despre «deja văzut» într-un roman deja întrevăzut”, *Opinia studentescă*, nr. 4, 1982, reluat în vol. *În căutarea referinței*, Editura Paralela 45, 1998. 2. „Proza – lectură cu oceanul întors”, *Astra*, nr. 6, 1982. 3. „Meteorologia lecturii sau miza pe abis”, *Astra*, nr. 4, 1983, reluat în *lucr. cit., ed. cit.* 4. „Tradiția narațiunii simultane”, *Vatra*, nr. 9, 1988. 5. „Prin oceanul întors” (I, II), *Dialog*, nr. 137, 139, 1990, reluat în Ioan Ilieș, *Posteritatea lui Radu Petrescu*, Editura Tipomur, 1993 și în *lucr. cit., ed. cit.* 6. 4 februarie 1982, *Contrapunct*, nr. 22, 1992. 7. „Școala ludică și arcanele autenticității”, *Calende*, nr. 11-12, 1993, reluat în *lucr. cit., ed. cit.* 8. „Îmblânzirea lumii prin scris”, *Familia*, nr. 7-8, 1999. 9. „Un catalog cu litere de Plumb”, *Observator cultural*, nr. 9, 2000. 10. „Privirea care scrie”, prefață la vol. Radu Petrescu – *Locul revelației*, Editura Paralela 45, 2000. 11. „A privi și a citi, a vedea și a scrie”, *Observator cultural*, nr. 40, 2000. 12. „Mică programă editorială pentru Radu Petrescu și «Școala de la Târgoviște»”, *Observator cultural*, nr. 95-96, 2001. 13. „În biblioteca lui Radu Petrescu”, *Observator cultural*, nr. 136, 2002. 14. „Ochiul și aparatul de fotografiat”, *Observator cultural*, nr. 156, 2003.

Descopăr cu regret faptul că această listă nu cuprinde comentarii la toate cărțile celor doi autori. E adevărat, n-am avut niciodată instincte de critic literar. De fiecare dată m-au interesat mai mult ideile decât cărțile în sine. Așa se explică și prezența în acest volum a două-trei texte mai generale (despre „Școala de la Târgoviște” și despre

---

Despre MIRCEA NEDELCIU – 1. „Realitate și izomorfism textual”, *Brașovul literar și artistic*, nr. 2, 1981, reluat în vol. *Cu garda deschisă*, Editura Institutul European, 1997. 2. „Arhipelagul '70 - '80 și noul flux”, *Astra*, nr. 8, 1982, reluat în vol. *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Vlasie, 1994; ediția a II-a Editura Paralela 45, 1999. 3. „Generația '80: Mircea Nedelciu”, *Astra*, nr. 10, 1983. 4. „O generație incomodă”, prefață la *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, ed. cit. 5. „Bulgărul și avalanșa”, *Dilema*, nr. 365, 2000. 6. „Radiografie”, *Sinteze*, nr. 19-20, 1997. 7. „Cuceritorul”, 22, nr. 29, 1999. 8. „Video-clipele prozei”, *Vineri* (supliment *Dilema*), nr. 24, oct. 1999. 9. „Un outsider al literarului”, *Observator cultural*, nr. 3, 2000. 10. *Formula lui Orlando*, „Euphorion”, nr. 1-2, 2000. 11. *Meteorologie, arheologie și presiune subacvatică*, *Observator cultural*, nr. 51, 2001. 12. „Companie cu Mircea Nedelciu”, *Dilema*, nr. 414, 2000. 13. „Fotografii cu Mircea”, *Observator cultural*, nr. 20, 2000. 14. „Scriitorul și antrenorul de copii”, *Observator cultural*, nr. 125, 2002. 15. „Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii”, *Observator cultural*, nr. 141, 2002.



generația '80) pe fundalul cărora scrisul lui Radu Petrescu și Mircea Nedelciu își găsește o și mai precisă motivație.

Nu mi-am propus să fac din cartea de față o cercetare exhaustivă. Tocmai o atare ambiție ar fi contrazis specificul ei, întemeiat în mare parte pe hazard și spontaneitate. Poate că regula secretă a acestor pagini e următoarea: câtă critică, tot atâta confesiune și prietenie. N-am ocolit în niciun fel subiectivitatea în aprecierile mele. Între răceala intervențiilor critice și tonul cald al secvențelor evocative nu cred să existe vreo contradicție. Într-un fel e normal: dincolo de condiția lor de scriitori, Radu Petrescu și Mircea Nedelciu au fost oameni obișnuiți pe care îi puteai întâlni pe stradă. Biografia mea a venit deseori în atingere cu biografia lor, chiar și atunci când ei nu mai existau. Umbrele lor m-au însoțit ca scriitor nu de puține ori, în momentele de grație sau de total abandon. Poate de aceea cartea de față conține și două secvențe, deloc scutite de un soi de transă a notației din memorie, care sunt mai apropiate de proză decât simpla reconstituire biografică.

Lucrând la această construcție, în care eu însumi am devenit un soi de personaj proustian, mi s-a întâmplat să

mă întorc în tăcere, cu ochii înfipti orbește în monitorul computerului, la anii când eram încă un scriitor fără cărți și la derutele mele din acea perioadă, când am avut șansa de a-l cunoaște pe Radu Petrescu. M-a încercat de fiecare dată un frison de emoție. Acel timp mi-a rămas depozitat în memorie, învăluit într-o inexplicabilă anxietate. Încă îmi lepădam pieile. Știu că apoi m-am trezit prins într-o aventură, nici astăzi încheiată, pornită *în căutarea scrisului încet*.

Regăsesc ceva din această încetineală visată și în ceea ce am scris într-o noapte pe masa unui local din Gara de Nord, la un an de la moartea lui Mircea Nedelciu. Fotografia zilei pe care încercam s-o recompun acolo m-a obligat la incursiuni în zona sensibilităților mele organice de copil care resimțea lumea ca pe o putere insuportabilă. Țin minte că, fără să-mi dau prea bine seama ce fac, am scos agenda din eterna mea geantă neagră de umăr și am scris totul cu mare plăcere, ca pe o eliberare, mai ales că zgomotele și rumoarea acestei uriașe hale care este Gara de Nord din București mă înfășurau în pelicula lor protectoare ca un text nesfârșit, cu o fonetică ininteligibilă.

*București, martie 2003*

# Prefață

## sau

### Ochiul și aparatul de fotografiat

Nu l-am văzut niciodată pe Radu Petrescu cu un aparat de fotografiat în mână. Nu l-am văzut niciodată pe Mircea Nedelciu privind contemplativ ceva, un peisaj sau o femeie. Știu însă că lui Radu Petrescu îi plăceau fotografiile. Cadrele care-l înfățișează pe el ca personaj distinct nu sunt puține. Deși, cum mi s-a spus, de câte ori era fotografiat fizionomia lui se modifica. Eu însumi am avut această impresie, într-o după-amiază de vară soldată cu un singur portret mai reușit, pe o bancă din parcul Ioanid. Mie însă îmi plac și pozele crispate, colțuroase, învăluite într-o atmosferă de așteptare gravă, în care Radu Petrescu se oferă obiectivului într-o atitudine ce pare să sfideze tocmai ideea de fotografie.

Nu l-am văzut niciodată pe Mircea Nedelciu desenând, mâzgălind hârtii, jucându-se cu pixul pe vreo coală albă. Însă de câte ori avea la dispoziție un aparat de fotografiat,

prietenul meu se dădea în vânt după instantanee și cadre neobișnuite. Faptul îl încânta peste măsură, nu stătea o clipă, se agita cu aparatul la ochi ca un fotoreporter de la un mare cotidian. Când am văzut prima dată o fotografie făcută de Mircea, înfățișând intrarea unui cimitir acoperit de zăpadă, am rămas oarecum descumpănit. Imaginea propunea un cadru metafizic bine studiat, ce nu părea să fie creația colegului meu de grupă de la filologia bucureșteană a anilor '70.

Dar ce știam eu despre Mircea atunci? Îi citisem câteva proze teribiliste și naive (asta a fost prima impresie), fusesem cu el pe munte, chiuleam împreună de la aceleași cursuri insipide, făceam parte din același cenaclu și din același cineclub studentesc (unde am „produs” fiecare cel puțin un film de 5-7 minute) și iubeam aceeași muzică, rock-ul energetic al anilor *flower power*. Mă apropiase de Mircea și faptul că nici el nu credea în literatura română care se constituia atunci sub ochii noștri și căuta în cărțile pe care le citea (Vargas Llosa, Dos Passos, Salinger) și autenticitatea vieții și insolitul unor noi tehnici literare. Nu mi-aduc aminte să fi vorbit cu el în mod special despre prozatorii români cu care eram contemporani. Pe atunci noi vorbeam mult mai des despre Marcuse și Althusser,

Wittgenstein și McLuhan. Sunt însă convins că îi plăcea Marin Preda, altfel n-ar fi citat cu atâta satisfacție, în diferite situații de viață care se potriveau cu literatura, replici sau aprecieri moromețiene.

Cu Radu Petrescu a fost însă altceva. Descopeream cu surprindere cum, în fața cărților acestui scriitor, gustul lui Mircea pentru metafizică și atmosferă devenea iarăși vizibil. Dar a trebuit mai întâi ca Radu Petrescu să-l descopere pe autorul *Aventurilor într-o curte interioară* și să se arate bucuros să-l cunoască. Față de grupul de prieteni bucureșteni cu care am continuat să mă văd și după terminarea facultății, cunoștința și întâlnirile mele cu autorul *Oceanului întors* au păstrat la început un aer de clandestinitate. Mi se părea că între mediul nostru nonconformist, înecat în cafele, tutun, certuri pe chestiuni estetice și nesfârșite discuții despre tot felul de lucruri, din care nu lipseau poantele, farsele și hohotele de râs, și mediul auster al casei lui Radu Petrescu e o diferență enormă. Veneam de la Brașov la București să mă întâlnesc cu Mircea și cu Gheorghe Iova în primul rând, dar și ca să iau pulsul prozei care se scria la cenaclul *Junimea*. Nu scăpam niciodată prilejul de a trece și pe strada Pitar Moș pentru a-l vedea pe Radu Petrescu, însă

păstram discreția acestor întâlniri. Mi-era probabil teamă să nu fiu ridiculizat, considerat un ins îmbătrânit prea devreme.

Apariția *Aventurilor într-o curte interioară* (1979) m-a bucurat enorm. Întorceam cartea pe toate fețele, o răsfoiam, eram atât de surescitat, că abia reușeam să citesc cursiv o pagină sau două. Mi se părea o mare victorie a grupului nostru și așa i-am și prezentat lui Radu Petrescu această carte, ca pe o mare realizare a prozatorilor tineri. Vorbisem mult cu el despre ce vrem noi să facem, cred că foloseam cu mare frecvență cuvântul „experiment”, încercam să-i explic de ce credem noi în cotidian și semiotică, în limbaj și experiența directă și probabil că nu eram foarte atent la observațiile și exemplele lui Radu Petrescu, care-mi puneau adesea sub semnul întrebării unele afirmații. Începusem deja să-i cunosc scrisul, iar interesul lui pentru literatura clasică mi se părea un capriciu. Nu prea vedeam legătura între aceste lecturi și scrisul său care nu semăna deloc cu proza românească a momentului. Dar faptul că se arăta sincer interesat de ceea ce-i spuneam despre prozatorii de la cenaclul *Junimea* îmi dădea curaj.

Eram, totuși, prea puțin convins că Radu Petrescu va găsi timp pentru cartea lui Mircea. Din corespondența care deja se înfiripase între noi știam că e într-o teribilă criză de timp, că nu-i ajunge timpul nici pentru propriile lui proiecte. Deși în secret ajunsesem să mă întreb: ce făcea toată ziua Radu Petrescu? Scria? Numele lui era prea puțin prezent în revistele literare ale zilei. În camera sa de lucru nu vedeai în niciun fel semnele unei munci laborioase. Mă aflam cumva în fața unei naturi bacoviene? Dar am trecut repede peste această întrebare. Mi se părea caraghioasă. Mult mai târziu, după dispariția prozatorului, reluându-i jurnalele, mi-am dat seama de faptul că Radu Petrescu pierdea mult timp cu... exercițiile de privire. Altfel ar fi și greu de explicat precizia cu care sunt prezentate în cărțile sale străzi, case, fizionomii, cadre meteorologice.

Cred că viața contemplativă era pentru Radu Petrescu la fel de importantă ca și scrisul. N-avea nevoie de aparat de fotografiat, îi ajungea propria-i privire și știința lui foarte personală de a studia lucrurile de aproape, ca printr-un ocean. Câte ceva despre simțul detaliului și despre felul în care poate fi dezvoltată această calitate știam și eu. Credeam însă că ochiul nu e de ajuns, că

prelungirile lui tehnice sunt pentru o astfel de educație obligatorii. Nici Mircea Nedelciu nu se ocupa cu fotografia din pură pasiune pentru înregistrarea vizualului. Știam că fotografia e pentru el un adjuvant, că decupajul fotografic îl ajută foarte mult să scrie fără a se supune retoricilor cunoscute ale prozei, schimbând perspectivele relatării și permițându-i să prindă cadrele de viață imediată în insolitul lor.

Revin la momentul apariției *Aventurilor într-o curte interioară*. La următoarea mea vizită pe strada Pitar Moș surpriza a fost să descopăr că Radu Petrescu citise cartea lui Mircea și o așezase pe raftul bibliotecii lângă romanul *Interior* al lui Constantin Fântâneru. Era un autor de care nu auzisem aproape nimic până atunci, unul dintre „minorii” noștri interbelici cum aveam să constat mai târziu. Deosebit de interesant, un autenticist cu predispoziție spre investigația relației subiectiv-obiectiv în manieră existențialistă, dar și un maestru al notației propoziționale. Tehnic vorbind, mai aproape de Gheorghe Iova decât de Mircea Nedelciu. Cred însă că în stabilirea acestei relații de vecinătate Radu Petrescu avusese în vedere și altceva: acea neliniște a singurătății și acel sentiment al inaderenței la lucruri, pe care le sesizasem și



eu cu amară familiaritate (ca unul care cunoștea bine, din proprie experiență, viața de internat) în câteva proze din volumul de debut al prietenului meu.

Apoi lucrurile au evoluat repede spre o apropiere reală a celor doi prozatori. De multe ori îl vizitam pe Radu Petrescu în trei, împreună cu pictorul Ion Dumitriu, și atunci discuțiile noastre căpătau o turnură mai generală. Însă faptul că Radu Petrescu și Mircea Nedelciu se simpatizau fără rezerve putea părea destul de paradoxal. Afinitățile dintre ei erau destul de vagi, temperamentele lor erau diferite. Cine le cunoaște cărțile știe că scrisul lor nu vorbește nicio clipă despre aceeași realitate. Felul în care ei își concep personajele nu seamănă. Percepția naturii e în fiecare caz specifică. Dialogurile eroilor sunt firești și consistente, dar câtă deosebire la cei doi în felul de a folosi aceeași limbă română!

La Mircea Nedelciu e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* și pentru înregistrarea nudă a faptelor. Proza lui mizează pe instantaneu și rapiditate. Nu evită neglijențele, ba uneori chiar le afișează la modul șmecheresc simpatic. Obsesia totalității concentrice sau liniare, specifică marilor constructori de proză, este la

Mircea Nedelciu absentă. Lui îi plac mișcările caleidoscopului, sclipirile poliedrice ale imaginilor, rezultatele prelucrate tehnic prin mărire, micșorare, transfocare, stop-cadru. Metafizica scrisului său pare în exclusivitate una cotidianistă și ea rămâne astfel chiar și în fața unui real distorsionat cum este acela cu care ia contact personajul principal din romanul *Tratament fabulatoriu*. Omul din proza lui Mircea Nedelciu e individul anilor '70-'80 din România regimului comunist, așa numitul *om nou*. Cunoașterea și descifrarea mecanismelor interioare și colective care intră în alcătuirea conștiinței și orizontului de viață ale acestui tip social e în proza acestui autor fundamentală. Și ceea ce descoperă el în imediata lui apropiere e o polifonie de limbaje și psihologii care sporește și mai mult misterul unei lumi considerate simple, cenușii, lipsite de valori adevărate.

Radu Petrescu, în schimb, urmărește în cărțile sale de ficțiune consubstanțialitatea omului cu cosmosul, un fel de metafizică generică, desfășurată în trepte, de la planurile inferioare la cele superioare ale existenței. Scrisul său se încarcă astfel de un anume caracter oracular, fiind rezultatul lucid al efectelor acumulate. Scenele, stările, contextele sunt bine cântărite și

construite cu încetineală, într-un fel de somnambulism al continuității prin juxtapunere.

Văzul există aici doar în calitatea lui de privire și privirea aceasta e insistentă, pătrunzătoare, decisă, păstrându-și mereu o notă de ingenuitate. Panoramarea vizuală a lucrurilor nu urmărește descoperirea unui drum care să le releveze frumusețea. În spatele lucrurilor stau Ideile, tiparele, conceptele lor. Iată o atitudine bine ranforsată cultural, în care privirea educată de studiul lucrărilor marilor pictori știe să sesizeze separația planurilor fizice, aerul dintre lucruri, detașarea obiectului pe fundal sau transformarea sa cromatică în funcție de unghiul de incidență al luminii. O atare situație în raport cu lumea obligă nu doar la o administrare severă a percepției, ci și la o anumită caligrafie, la o relație tactilă cu pagina scrisă proprie mai degrabă desenatorului.

La nivel de manuscris, literele lui Radu Petrescu sunt nu doar suporturi grafice ale gândirii, ci și semne plastice repetate cu mici variații, ca în arta serială. Pagina înțesată de litere devine imaginea metaforică a densității lumii materiale. Aspectul imediat fizic al scrisului denotă o artă migăloasă de scrib și o mână bine exersată tehnic. Radu Petrescu scria încet, având tot timpul în minte

coordonatele estetice ale paginii, pe care nu apar doar litere și cuvinte, ci și ștersături, corecturi, fragmente lipite de text, toate acestea înscriindu-se vrând-nevrând într-un spațiu independent, cu justificare plastică.

Contrastul dintre scrisul lui Radu Petrescu și scrisul lui Mircea Nedelciu e izbitor. În cel de-al doilea caz rămâi surprins de neglijența și ușurința așternerii literelor pe hârtie. De la distanță, ca simplă imagine vizuală, pagina manuscrisă a lui Mircea Nedelciu îți arată un nu știu ce aerian, inconsistent, provizoriu. Desfășurarea rapidă a scrisului te face însă atent că ai intrat în contact cu un flux mental de mare energie, fără opriri și fără ezitări. Literele sunt niște simple vehicule, propozițiile se articulează clar și sigur, deși grafia lor îți dă o cu totul altă senzație. Cred că lui Mircea Nedelciu nu i se potrivea deloc scrisul de mână. Mult mai aproape de natura lui „rece” era mașina de scris, cu țacănitul ei implacabil, monoton, impersonal, atrăgând atenția asupra duratei externe a scrisului. Și – de ce nu – permițându-ți și să te joci cu dispunerea aleatorie a literelor pe tastatură. Știm că într-una dintre prozele sale Mircea Nedelciu valorifică până și această posibilitate.

Ceea ce n-ar fi făcut în ruptul capului Radu Petrescu, refractar la ideea de a-și dactilografia singur textele. La fel, chiar și atunci când fotografiază sau se lasă fotografiat, autorul lui *Matei Iliescu* acceptă aceste operații nu pentru specificul lor estetic de natură vizuală, ci ca pe niște posibilități imperfecte de a colecționa semne ale trăitului și repere pentru memorie.

Proza lui Radu Petrescu e saturată de descrieri. Descrierea se constituie în cazul său într-un element de narativitate. Dar ea se bazează întotdeauna pe o transgresare a vizualului, prin dilatarea componentei optice către zonele tactilului și ale senzației haptice. Se află concentrată aici o știință a reprezentării care vine din pictură și nu din fotografie și film. Ca și pictorul, Radu Petrescu lucrează cu pasta cuvintelor, cu materialitatea lor, când rugoasă, când catifelată, cu valorile lor coloristice, stinse sau strălucitoare. Legile perspectivei îi sunt bine cunoscute, iar scrierea în transparență pe care o practică cu atâta convingere e similară raportului de suprapunere dintre geometria unui tablou și subiectul său.

În ce-l privește pe Mircea Nedelciu, la care desfășurarea discursului narativ se confundă adesea cu derularea unei

pelicule de film, interesul pentru pictură e ca și absent. Vreau să zic că pictura nu-i influențează percepția de scriitor, deși altfel el este un foarte atent interpret al fenomenelor din spațiul artelor plastice. A scris pagini de neuitat despre pictura lui Ion Dumitriu, marele său prieten. A fost poate cel mai fidel vizitator al atelierului pictorului, unde i-a plăcut să descopere o lume compusă din serii de semne ce conservă în substanța lor iconică valorile existenței rurale, puse în evidență de o tehnică a decupajului care îl preocupa și pe el ca prozator. Trezit destul de târziu, spre sfârșitul anilor '70, în aceeași perioadă a cunoștinței cu Radu Petrescu, interesul lui Mircea pentru pictură a îmbrăcat mai degrabă un aspect teoretic, cu deschidere spre acele repere antroposociologice fundamentale pe care le integrează și proza sa. Nu-i plăcea speculația de idei cu iz transcendent, nu suporta nici realismul *terre à terre*, era un fascinat al obișnuitului, obsedat de necesitatea găsirii unor modalități epice care să facă din lumea reală un teritoriu de o pregnantă irealitate.

M-am întrebat de multe ori în ce măsură se poate paria pe reprezentările noastre ca pe o expresie a unei simțiri ce

nu și-a pierdut inocența perceptivă. Putem vorbi, în cazul pictorului și al prozatorului, despre o privire aprioric neutră în care se dizolvă un tip particular de sensibilitate și atât? Sau lucrurile sunt cu mult mai complicate și greu de explicat? Artele vizuale și literatura deopotrivă arată că privitul e o știință cu atât mai inefabilă, cu cât ea e mai încărcată de experiență culturală.

Trecerea de la imaginea picturală la imaginea fotografică și mai departe la cinematografie a provocat, cum se știe, un adevărat cutremur în spațiul reprezentării, cu unde de energie difuzate imediat și în planul scrisului. În jurnalele sale Radu Petrescu nu notează aproape nimic despre filme văzute, ca și cum această artă nici n-ar exista. În schimb, descrierile sale de compoziții picturale au ceva din lentoarea și insistența maniacală a unei camere de filmat plimbată detectivistic peste lucruri, în căutarea componentei lor simbolice, infrastructurale. Pentru Mircea Nedelciu privirea filmică e idealul unui nou tip de construcție epică, având efecte imediate în planul receptării. Am discutat de nenumărate ori cu el, încă din studenție, despre filmele lui Antonioni, Vajda, Tarkovski, Zanussi, Fellini, Lucian Pintilie. Era în stare să-ți „povestească” decupaje, simetria unor cadre, mișcări ale

aparaturii de filmat, unghiuri de mare relevanță, configurații vizuale surprinzătoare. Cred că ar fi fost un foarte bun regizor sau operator de film, așa cum și Radu Petrescu ar fi putut deveni – desenele și acuarelele rămase de la el ne-o dovedesc – un pictor de excepție.

## RACURSIURI CU RADU PETRESCU

*RĂSFOIESC CAIETE cu însemnări de pe vremea primelor mele proze din volumul Acte originale / Copii legalizate. O inutilă pierdere de vreme. Cronologia acestor false jurnale e nesistematică și capricioasă, cu lungi perioade de abandon. Aspectul lor personal și teoretic e atât de marcat, încât evenimentele biografice exterioare lipsesc cu totul. Degeaba zăbovesc asupra paginilor. Nicio notiță utilă.*

*Cum am putut să uit ziua în care l-am văzut pentru prima dată pe Radu Petrescu? Lipsit de orice urmă scrisă, mi-e imposibil să reconstitui împrejurările exacte ale cunoștinței noastre. Faptul îmi pare greu explicabil. Îmi lipsește oare un stimul, o „madlenă” proustiană? Amnezia aceasta (care se prelungește zile în șir și mă împiedică să încep prezentele rânduri) înseamnă inhibiție, neliniște, ba chiar și un sentiment de jenă, o ușoară rușine.*



*Cu ani în urmă am discutat cu un cunoscut care îmi spunea că după o întâlnire cu Constantin Noica a fugit repede acasă să-și noteze totul: ce l-a întrebat filosoful, ce sfaturi i-a dat, cum era îmbrăcat în ziua aceea, gesturile lui, timbrul vocii, intonația. Pe drum îl încolțise teama să nu-i scape ceva și-și repeta în minte filmul întâlnirii până în cele mai mici amănunte. Mă uit din nou prin caietele mele de până în 1982 și nu găsesc nici măcar o singură propoziție referitoare la întâlnirile cu Radu Petrescu. Nu mă sperii prea tare și îmi spun că probabil nu mi s-a părut necesar să-mi notez astfel de lucruri. Deși acum, pe moment, îmi pare rău că s-a întâmplat așa. Pot să mă liniștesc cu ideea că discuțiile mele cu autorul lui Matei Iliescu erau atât de adevărate și firești, atât de „democratice” și serioase, că n-am simțit nevoia de a face din ele evenimente scrise. E adevărat, față în față cu Radu Petrescu n-am simțit niciodată, nici măcar o singură clipă, că m-ar pândi de undeva umbra protectoare a maestrului. Acest om de o extraordinară discreție părea întotdeauna mai preocupat să afle și să învețe ceva de la ceilalți, decât să se manifeste el însuși.*

*În 1978 aveam 28 de ani și scriam de puțină vreme proză. Când l-am cunoscut pe Radu Petrescu, nu-i citisem*

încă nicio carte. Știam despre el că e un mare artist și un scriitor dificil, de tipul lui Joyce, care publicase prima sa carte abia la vârsta de 40 de ani. Nu-mi aduc bine aminte dacă citisem undeva aceste informații sau mi le dăduse Horia Bernea, cel care mă și îndrumase spre locuința de pe strada Pitar Moș din București a prozatorului. Mi se întâmplase ceva ciudat, cumpărasem la apariție Ocheanul întors, dar până la cunoștința cu autorul mi-a lipsit imboldul să deschid volumul. De unde să știu eu pe atunci că primele două cărți ale viitorului meu prieten mă așteptau și ele acasă, ascunse în rafturile pestrițe și prăfuite ale librăriei din Tohanu Vechi? În vacanțele mari din verile lui '79 și '80, în două raiduri atente și răbdătoare, am descoperit, rătăcite printre multe alte cărți care nu-mi spuneau nimic, mai întâi volumul de Proze și apoi romanul Matei Iliescu. Nu putea fi vorba numai de un simplu dar pe care mi-l făcea întâmplarea. Doar cele două capodopere mă așteptaseră acolo răbdătoare atâția ani!

Și totuși, ce simplu ar fi fost dacă mi-aș fi notat undeva ziua, starea de spirit, meteorologia momentului în care l-am cunoscut pe Radu Petrescu, felul cum ne-am strâns mâinile, primele cuvinte, tulburarea interioară care mă stăpânea. Memoria refuză în continuare să mă ajute. Însă dacă stau

bine să mă gândesc, poate că această uitare este îndreptățită. Înainte de a-l cunoaște pe scriitor, i-am cunoscut casa, camera de lucru. Am văzut biblioteca, tablourile, măsuța pe care scria, teancurile de cărți și reviste răspândite pe jos și pe mese, ferestrele fără perdele prin care pătrundea înăuntru o lumină tare, aspră, cenușie și strălucitoare. Încăperea în care scria și citea Radu Petrescu avea în ziua aceea un aer de o blândă severitate. Peste drum de clădirea în care mă aflam, într-o casă cu arhitectură impunătoare, locuise într-o vreme Sadoveanu. Dar asta am aflat mai târziu, și nu în dimineața aceea, când, doar după câteva minute, străbăteam în sens invers strada Pitar Moș, eliberat de emoție și de „greutatea” dosarelor pe care le purtasem sub braț. Urcasem scările late de lemn, sunasem la ușa apartamentului 2. M-a întâmpinat doamna Adela, scuzându-se că „maestrul” nu este acasă, plecase în ultima clipă, îl chemase în oraș o chestiune urgentă, deși mă așteptase, știa că am să-l caut. Am fost condus în camera lui, am depus cele două dosare cu poeziile Vasilicăi Tihan și compunerile elevilor mei de 10-13 ani pe biroul improvizat, și am plecat și nemulțumit (pentru că întâlnirea fusese ratată), și ușurat (căci toată

ziua mă încercase o inexplicabilă teamă de această primă confruntare).

## De-a cititorul

Ne putem propune acest joc: parcurgerea jurnalelor lui Radu Petrescu (cele publicate până acum: *Oceanul întors*, *Părul Berenicei* și *A treia dimensiune*) numai la nivelul consemnării lecturilor. Dorim să aflăm ce citește autorul lui *Matei Iliescu*, ce fel de cititor este el. Ne hotărâm să aplicăm jocului nostru acest dicton atât de scump amatorilor de incursiuni în mirificul teritoriu al intertextualității: „Spune-mi ce citești, ca să-ți spun ce fel de scriitor ești”.

Deschidem *Oceanul întors*, volum care cuprinde între copertele sale jurnalul anilor 1951-1952 și ne oprim, pentru o preliminară testare, numai asupra primei secțiuni. Iată lista autorilor citați și citați (ca lecturi anterioare) aici: Eugenio d'Ors, Sénancour, Grigore Alexandrescu, Victor Hugo, Benjamin Constant, Diderot, Stendhal, Racine, Călinescu, Flaubert, Rabelais, Sainte-Beuve, Balzac, Seneca, Dante, Laclos, Savarin, Eminescu, Tilgher, La Bruyère, Salustius, Tacit, Madame de Staël,

Augustin, Montesquieu, De Sanctis, Titu Maiorescu, Creangă, Tolstoi, Bujoreanu (*Misterele de București*). Pentru numai 34 de pagini de text, catalogul obținut este impresionant. Și asta nu doar prin numărul mare de nume, ci și prin diversitatea istorică și tipologică a autorilor. Totuși, secvența de jurnal aleasă nu este suficient de elocventă, pentru că ea are în vedere tocmai momentele despărțirii de București, ale descinderii și instalării la Petriș, când obligațiile practice ale schimbării de domiciliu și patosul familiarizării tânărului profesor cu noul spațiu de existență au putut îndepărta – e de presupus – paradisul lecturii într-un plan secundar.

Oricare ar fi adevărul, suntem constrânși să observăm imediat – comentariile care însoțesc pasajele din cărțile parcurse au calitatea elocvenței – că Radu Petrescu se dovedește încă din aceste prime pagini ale vârstei de 24 de ani un cititor fanatic, de o precisă disponibilitate a gustului, dăruit unor plăceri oarecum anacronice, un analist rafinat și sagace, posesorul unei foarte personale strategii de descompunere a operei în bucăți semnificative și de diagnosticare a ei, mergând de la scenele ample până la unitatea minimală a frazei. Lectura poate părea o formă de desfătare, dar ea e condusă de fiecare dată spre

relevarea mecanismelor intime ale scrisului, spre surprinderea efectelor sale estetice în conștiința celui care citește. Construcția atentă a unei cărți mărește șansele ei de a-l impresiona pe cititor. Analizând pasaje semnificative din cărțile pe care le simte aproape de propria-i sensibilitate, prozatorul Radu Petrescu știe bine ce caută.

Faptul că în persoana lui își manifestă prezența un profesionist al lecturii e în afara oricărei îndoieli. În ciuda numărului mare de autori frecvențați, cufundarea în lumea cărților nu este atât extensivă, cât intensivă, scormonitoare, neliniștită, ca în așteptarea descoperirii unor redutabile secrete de lucru. Nu puțini sunt scriitorii asupra cărora Radu Petrescu revine cu insistență, sub impulsul unei capricioase și, în același timp, riguroase fascinații a esențelor. Reluarea maniacală a textelor unor autori dintre cei mai mari e, fără îndoială, semnul unei voințe de viețuire în și de confruntare cu lumea valorilor fundamentale, de largă deschidere ideatică și existențială.

Totuși, prin interesul enorm manifestat față de operele Antichității (*Iliada* și *Odiseea*) și față de unele scrieri renascentiste (*Ierusalimul eliberat*, *Orlando furiosul*, *Decameronul*, *Don Quijote*), autorul lui *Matei Iliescu* se dovedește un cititor al vremurilor noastre de o calitate cel

puțin ciudată, caracterizat prin discreta retragere din propria sa contemporaneitate culturală. Sunt autori de primă mărime ai literaturii moderne (Proust, Kafka, Musil, Camus, Faulkner, Borges etc.) pe care Radu Petrescu îi citește prea puțin sau care nu-l interesează deloc. Cum ar trebui să înțelegem această rezervă?

Foarte întinsă, aria lecturilor acestui cititor anacronic se compune din zone între care e dificil să întrezărești punctele organice de comunicare. Capacitatea existenței simultane în spații literare istoric disjuncte e surprinzătoare. Biblioteca lui Radu Petrescu seamănă cu acel muzeu imaginar al artei teoretizat de Malraux, în care operele coexistă, indiferent de relația lor determinată cronologic, în unicul spațiu al valorii estetice, într-o profitabilă atemporalitate. Configurarea direcției spirituale și a rațiunilor formative care ghidează lecturile autorului se poate astfel dovedi o operație dificilă, riscantă (cel puțin în acest prim stadiu al confruntării numai cu materia volumelor de note zilnice). Parcurgerea ordonată temporal a paginilor de jurnal elucidează chestiunea numai pe segmente. Putem înțelege – și asta cu o oarecare relativitate – interesul autorului pentru Homer și Vergiliu, Tasso și Ariosto, Balzac și Flaubert, Caragiale și Urmuz,

Joyce și Alain Robbe-Grillet, dar ne este aproape imposibil să descoperim – chiar dacă jurnalele ne propun și unele racursiuri eseistice totalizante – logica ascunsă care-i reunește pe toți acești autori într-un unic sistem al înțelegerii literaturii și al plăcerii de a citi.

Un lucru este clar: în pofida coplesitoare sale culturi și a acribiosului său spirit hermeneutic, Radu Petrescu nu poate fi inclus nici în simpla categorie pasivă a cititorilor erudiți, nici în aceea, superioară, a observatorilor specializați în operațiile de interpretare. Din fiecare rând, din fiecare pagină, din fiecare remarcă, fie ea cât de pasageră, asupra calităților sau neajunsurilor unuia sau altuia dintre scriitorii frecvențați răzbate, irepresibil, acest adevăr: autorul jurnalelor este un prozator care citește atât de intens și atât de atent cu unica dorință de a descoperi cum trebuie să-și scrie propria literatură.

Dacă facem abstracție de personalitatea lui Călinescu, mare devorator de cărți și el și prozator de supremă ținută, dar înainte de toate critic și istoric literar prin vocație, cazul lui Radu Petrescu nu are precedent în istoria epicii noastre.

(1988)



VENISEM LA BUCUREȘTI, în primăvara lui 1978, să-l caut pe Radu Petrescu grație lui Horia Bernea. Cu câțiva ani în urmă înființasem la Tohan, un cartier al Zărneștiului de azi, la școala unde fusesem repartizat, un cenaclu-laborator de creație, uitând aproape cu totul de propriile mele preocupări de poet și aruncându-mă cu febrilitate în fascinantul teritoriu al creativității infantile. Aveam servieta zilnic burdușită cu compuneri ale elevilor mei. Terminam orele, coboram dealul și, până să se facă ora autobuzului de Brașov, deseori mă opream în atelierul pictorului Teodor Rusu, pe care-l copleșeam cu lecturi și exuberante mirări. Horia Bernea, care pe vremea aceea venea destul de des în zonă, o pățise și el de câteva ori, fusese obligat să-mi suporte tot acest entuziasm ușor caraghios.

Nu știu nici acum ce l-o fi hotărât să mă predea în mâinile lui Radu Petrescu, agasarea sau încrederea pe care i-o inspirasem? Mi-a dat adresa, l-a anunțat pe maestru prin telefon de descinderea mea în capitală, dar în ziua aceea rece și ploioasă, cu frunze verzi scuturate pe trotuare de furtuna de peste noapte, nu numai că mă aflam în situația neofitului care nu citise nici măcar o pagină din opera acestui rafinat prozator contemporan, dar nu știam

*nimic nici despre experimentele lui cu copiii de la Petriș și Prundul Bârgăului. Intrasem în domeniul literaturii scrise de copii cu orgoliul unui cartograf de ținuturi virgine, ca să descopăr în Radu Petrescu un foarte avizat cunoscător, un reductibil analist. Dar asta s-a petrecut mai târziu, în timp, în lungi după-amieze de discuție, în fața cu enorme cești de cafea, în aceeași luminoasă încăpere înțesată de cărți, reviste și tablouri.*

*Apoi, arhiva mea de compuneri și probleme ale expresiei infantile a început încet-încet să treacă în planul doi al interesului. Citisem cărțile celui cu care stăteam de vorbă și într-o bună zi avusesem curajul să mă mărturisesc. Eu însumi eram un scriitor, deși nu publicasem aproape nimic. Însă lipsa asta a unei cărți de vizită nu reprezenta în ochii lui Radu Petrescu mare lucru. Îmi repeta deseori că publicarea e o chestiune secundară, că importante sunt scrisul de fiecare zi, construcția exigentă, viziunea despre lume, investigarea curajoasă a unor noi spații narrative. Radu Petrescu a fost unul dintre puținii scriitori „bătrâni” care m-au încurajat în căutările mele, și asta într-o primă perioadă de experimentalism radical, în multe privințe riscant. Îndemnurile de a continua ceea ce începusem veneau din partea unui prozator fascinat înainte de toate de*

*clasici, cu o scriitură clasică, cu o cultură întemeiată pe marii autori renascentiști și pe romancierii secolului al XIX-lea, aparent fără nicio legătură cu proza noastră de la sfârșitul anilor '70.*

*Toate aceste încurajări mi le adresa un prozator ciudat, cu gusturi surprinzătoare, de o uluitoare rigoare a stilului, edificându-și propriile construcții narative în perimetre strict determinate, ca un romancier de modă veche, ceea ce nu-mi prea plăcea, dar și experimentând în același timp, cu voluptatea cascadorului, posibilitatea de a-și transforma existența zilnică într-o istorie individuală simptomatică, fapt care mă atrăgea irezistibil, pentru că eu însumi ajunsesem să cred pe vremea aceea în posibilitățile prozei ca într-o șansă acordată biografismului.*

*Mărturisesc aici că multă vreme n-am înțeles de ce mă atrăgea Radu Petrescu, prozatorul și omul, cu care nu simțeam să am vreo afinitate deosebită, de ce accepta el cu atâta aparentă nepăsare să-și piardă vremea în nesfârșite dezbateri, clarificări și polemici cu mine și prietenii mei (Gheorghe Iova, Mircea Nedelciu și Ion Dumitriu), împreună cu care îl vizitam uneori. Simțeam însă că ideile care ne animau erau destul de apropiate de ale lui, ceea ce conferea (într-un context cultural – mi se părea mie –*

suferind de opacitate novatoare) – și mai multă îndreptățire căutărilor noastre.

Modernitatea prozei lui Radu Petrescu, modernitatea (sau, mai degrabă, postmodernitatea) viziunii sale despre literatură sunt și acum elemente ce se revelează cu dificultate, după o serioasă familiarizare cu opera sa. Personalitatea artistică a acestui prozator era profundă și neostentativă, originală și deloc propice manifestărilor grandomane. Tocmai această discreție va face încă multă vreme ca autorul jurnalului să aibă câștig de cauză în fața romancierului și a eseistului, pentru că jurnalul pare astăzi pentru multă lume, dacă nu o specie mai autentică, atunci în orice caz una cu un mai mare grad de lizibilitate, în ton cu trecătoarea modă retro a textului de factură intimă.

Dar am folosit ceva mai înainte un cuvânt a cărui prezență mi se pare implacabilă în orice evocare a personalității lui Radu Petrescu. Este vorba despre „discreție”, despre un mod de a fi ca om și ca scriitor ce trebuie să-i fi descumpănit pe toți cei care l-au cunoscut pe acest impenitent ascet al jurnalului zilnic. Discreția lui Radu Petrescu era o dominantă a ființei sale, un element conotativ chiar și al celor mai mărunte gesturi sau banale cuvinte, o trăsătură însoțind clipă de clipă perfecta civilitate

*a amfitrionului, a vorbitorului în public, a omului de condei, un dat structural din nervura căruia se deschideau ca aripile unui evantai toate celelalte calități ale intelectualului rasat, de o copleșitoare amabilitate.*

*Să precizez, totuși, că discreția aceasta implica și o firească, pentru un artist, doză de răceală, gravitate și orgoliu? Chiar dacă amabil, prietenos și plin de afecțiune, Radu Petrescu nu devenea niciodată familiar, impunându-i colocutorului o înălțime a angajării în comunicare ce excludea bâlbâiala semantică, gândul gândit doar pe jumătate, informalitatea manifestărilor spontane, obscure. Politețea sa, ce putea părea uneori excesivă, era o formă de protest împotriva simptomelor de masificare a umanului, un refuz al apucăturilor cotidieniste, depersonalizatoare.*

*Prin chiar această politețe exagerată cu bună știință, el știa să ridice ideea de dialog deasupra oricărei contingente ne semnificative. Auzindu-l vorbind, ți-l puteai într-adevăr închipui într-o sală de clasă dintr-o localitate uitată de lume, citind copiilor de zece ani, într-o tăcere solemnă, o pagină din Sadoveanu sau Flaubert. Gândirea, vorbirea, și cu atât mai mult scrisul, erau pentru Radu Petrescu manifestări din domeniul solemnității. Gravitatea omului nu reprezenta o trăsătură exterioară, achiziționată. Era o gravitate ce se*

*năștea firesc din deschiderea sa necondiționată către persoana celuilalt. În discuțiile cu Radu Petrescu totul avea importanță. Chiar și nimicurile se puteau dovedi pline de neașteptate înțelesuri. Omul știa să te audă, să te asculte cu o răbdare și generozitate mereu proaspete. Nimic nu părea să-l obosească.*

*Și, deși era un om bolnav și deși fuma mult și ținea mereu pregătite în buzunar pastilele de nitroglicerină, avea gesturi tinerești, avântate, pășea agil și se mișca prin cameră împins de resortul unei nervozități copilărești. Totuși, mergând pe stradă și discutând cu tine, simțea de multe ori nevoia să se oprească bătrânește și să pună prin chiar acea întrerupere a deambulației un accent în plus pe o propoziție abia rostită.*

*Într-un singur caz puteai avea surpriza de a descoperi în Radu Petrescu un alt om decât acela pe care-l știai, atunci când se întâmpla să-i iasă în cale vulgaritatea sau prostia, prinse imediat în piunezele comentariului acid, vitriolant. Ființa încântătoare pe care o aveai în față devenea pe neașteptate umorală și vehementă.*

*În lumea literaților îl indignau mai ales spectacolul fără perdea al personalităților hipertrofice, goana după primatul opiniei, incultura afișată, neglijențele stilistice de orice fel,*

*poleiala stilistică sau, dimpotrivă, mimarea sărăciei orale a fragmentului de viață stradală. Îl cutremura orice formă de degradare umană, cu atât mai mult când aceasta îl privea pe un om al condeului. Îl stupefia orice renunțare la demnitate și abdicarea de la idee. Și tot așa, îl făcea să sufere orice abatere a unui scriitor de la condiția de artist al cuvântului. A fost unul dintre puținii noștri oameni de cultură care a înțeles cu toată ființa că „destinul de a fi scriitor român” înseamnă dramatism și noblețe.*

## Despre reprezentare

„Epocile istorice trăiesc din reprezentările despre persoană pe care și le fac”, afirmă Radu Petrescu. El știe bine că literatura oferă cu evidență unul dintre modurile fundamentale ale acestei reprezentări. Domeniul scrisului literar se compune din texte în care reprezentarea lumii omului și a raporturilor omului cu lumea este esențială. Literatura este însă și o reprezentare de sine. Atitudinea scriitorului față de formă se corelează întotdeauna cu o viziune anume asupra personajului (care este un delegat al persoanei obiective, istorice, în spațiul textului). Cel care scrie descoperă, verifică, studiază, confirmă această

corelație. Pe de altă parte, modul lecturii face practica scrisului.

Radu Petrescu știe că a exista ca scriitor înseamnă a te integra convențiilor unui spațiu literar dat, a stabili raporturi de coexistență cu formele particulare de manifestare a spiritului estetic, a avea conștiința unor asemănări și diferențieri de structuri diacronic determinate și a intra în vastul dialog al concepțiilor despre scris și funcțiile lui. Spiritul critic al scriitorului se manifestă nu numai în subînțelesul propriei sale opere, ci și în atitudini teoretice afirmate direct, în acțiuni de reexaminare a sensurilor aparent solide și inatacabile ale operelor fundamentale.

Într-o paranteză datată 1977, la relectura pentru tipar a jurnalului de la Petriș (*Oceanul întors*), Radu Petrescu revine la o observație fugară asupra lui Caragiale (Ion Luca), făcută cu mulți ani în urmă („...cine știe dacă destinul lui nu este mai dificil decât al autorului *Crailor*”) pentru a(-și) demonstra că intuiția efulgurantă de atunci n-a fost deloc înșelătoare. Între timp, intuiția cedase locul analizei și a evaluării prin probe. Scriitorul intrase într-o



altă vârstă iar argumentele lui, înmulțite de-a lungul anilor, aveau acum o altă greutate.

La o distanță de peste un sfert de veac de la notele din jurnalul anului 1951, conștiința de cititor profesionist a prozatorului își spune cuvântul într-o formă și dintr-o perspectivă ce ar trebui să ne intereseze nu doar ca o firească, necesară viziune de creator sieși suficientă. Este vorba aici, în observațiile din 1977, de o foarte subtilă și profundă demonstrație – deși expunerea ei în elipsă, prin atingerea doar a marilor repere, poate lăsa pe alocuri impresia de paradoxal – a evoluției prozei moderne (prin Tasso, Poe, Flaubert, Joyce) și, în corelație cu aceasta, a prozei românești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (*Două loturi* de Caragiale) până la *Cartea nunții* și *Scrinul negru* de Călinescu, ce ar fi normal să atragă atenția celor preocupați de sinteze sau priviri generale asupra fenomenului literar străin și autohton.

Reprezentarea despre persoană a epocii moderne, modificarea opticii scriitorului în conceperea personajului literar sunt efectele unei mutații culturale fundamentale sub al cărei regim ideatic și estetic trăim încă și astăzi. Radu Petrescu explică:

„În reprezentarea binară microcosm-macrocosm alcătuită de Renaștere care a inventat perspectiva și astfel a proiectat, inginerește, și pe omul fără raportări al antichității, pe orizontul, descoperit anume în acest scop, al naturii, al universului, identificăm prezența unui foarte marcat accent tehnicist”.

Ce înseamnă acest *accent tehnicist* în literatură aflăm din lectura pe care prozatorul o face poemului lui Tasso *Ierusalimul eliberat*, în care sunt descoperite trei niveluri simultane de lectură, construite astfel de un autor socialmente obligat (teama de Inchiziție) să camufleze sub unul singur alte două registre ale semnificației. În cântul XI al poemului, sub episodul luptei dintre Tancredi și Clorinda se ascunde o clară aluzie homerică (înfruntarea dintre Ahile și Hector) dar și tema prohibită a duelului amoros, sensul ultim al construcției rezultând din ansamblul acestor straturi. Asemeni lui Ulise (cărui a se dedica un elogiu) „înțeles, în tradiția lui Dante, ca un erou al hotărârii de a împinge cât mai departe (...) limitele lumii cunoscute”, Tasso este un autor care „a lărgit imens aria lucrurilor care pot fi spuse”.

Potrivit lui Radu Petrescu, Tasso este acela care descoperă primul posibilitățile artefactului literar ca palimpsest estetic. Poetului italian îi urmează Poe cu *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, deși între momentele istorice ale celor doi autori ar fi fost de luat în considerare o întreagă literatură manieristă de arte combinatorii despre care Radu Petrescu, grăbit să precizeze doar principalele puncte de fugă, nu amintește nimic. Ceea ce se remarcă în textul lui Poe este faptul că prin amplificarea în replică a tribulațiilor eroului homeric „aventura cunoașterii duse pe întinsul apelor până în abisul antarctic se asimilează cu aventura lecturii însăși pe întinsul alb al hârtiei imprimată”. Tot în aceeași linie a sensului plural, a criptografiei, trebuie citați și Mallarmé și Joyce. Prin opera celui din urmă, acțiunea de punere a textului în abisul nesfârșit al semnificațiilor simultane atinge ultimele sale consecințe. După cum notează Radu Petrescu, aici „toate angrenajele sublimei mașinării lucrează pentru a răspândi în infinit personajul și pentru a anexa personajul infinitului”.

Efortul scriitorului de la Renaștere încoace pare să fi fost acela al depășirii opoziției microcosm-macrocosm (scriere-reprezentare) într-o imagine textuală sintetică, de

anulare a contrariilor și confundare a termenilor care astfel, deveniți egali și simultani, pot funcționa și semnifica unul în locul altuia, într-o continuă reversibilitate. Odată câștigată această posibilitate, ideea literaturii ca artă a succesiunii în spațiu și timp devine discutabilă.

Care este, totuși, legătura dintre aceste considerații și destinul de prozator al lui Caragiale? Privită din acest unghi, al relevării straturilor coincidente, opera lui Caragiale și toată literatura noastră aflată în descendența sa pot fi rediscutate începând cu analiza pe care Radu Petrescu o face nuvelei *Două loturi*. Caragiale „este cel dintâi care a adus în literatura noastră poezia unei lumi în care lucrurile, obiectele vestimentare, biletele de loterie, farfuriile sparte trăiesc autonom, vorbind metafizic despre o absență, a omului care le-a folosit”. Procesul obiectivării, al absorbției omului în spațiul de existență al obiectului, procesul degradării vieții spre letargie și anorganic este un loc comun al esteticii naturaliste. În lectura lui Radu Petrescu, autorul *Momentelor* se dovedește un naturalist trecut prin școala lui Flaubert dar și un precursor al lui Urmuz. Estetica flaubertiană atinge punctul său final în ipostaza omului-lucru, a hibridului anatomo-mecanic cu

funcționare absurdă, întâlnit în literatura noastră în ipostaze numite Ismail, Turnavitu, Gayk și celelalte bine cunoscute personaje urmuziene. Soluția reprezentării persoanei pare în felul acesta epuizată. Totuși, prin romanele lui Călinescu – care ne oferă modelul personajului mecanomorf conceput ca o mașinărie în desfășurare implacabilă – tradiția aspirației spre rigiditatea obiectului redevine activă.

Interesanți din acest punct de vedere, al concepției prosopografice, Urmuz și Călinescu sunt prozatori care nu se înscriu, totuși, în spațiul de manifestare al narațiunii simultane. Acordându-le atenție, Radu Petrescu rămâne fidel preocupărilor sale de a urmări în concretul istoric al operelor modul în care s-a degradat concepția renascentistă a microcosmului, ajunsă, prin figura omului artificial, mecanic, la limita extremă a viabilității sale.

Ce se întâmplă în nuvela *Două loturi*, în afară de ceea ce crede că știe toată lumea? „Având a arăta cum înnebunește domnul Lefter Popescu (...), Caragiale face să circule printre rânduri povestea unei călătorii pe mare, încheiate cu un naufragiu.” Călătoria este sugerată atât prin „deambulările personajului în primul registru al nuvelei”, cât și „prin mișcarea paralelă a obiectelor”,

pentru ca în cele din urmă personajul „asimilat, prin termenul comun al rătăcirii adamice, cu hainele vechi, cu hârtiile” să sufere un ultim avatar: „o ultimă asimilare cu cioburile de farfurii”.

Sursa celui de-al doilea nivel din *Două loturi* se află în *Aventurile lui Arthur Gordon Pym*, traduceri de Caragiale din Poe nefiind, aşadar, deloc întâmplătoare. Cât despre Lefter Popescu, este şi el o ipostază modernă a personajului de epopee. Dincoace de această construcţie cu dublă articulare semantică există lectura comună a nuvelei, cea care pedalează pe ideea autenticităţii vieţii, a unui cotidian simplu reprezentat, în asociaţie cu universul momentelor şi schiţelor. Ambele tipuri de interpretare sunt la fel de îndreptăţite. Duplicitatea lui Caragiale ţine nu de jocul parodic, ci de o reală încurcătură interioară (iată-l pe autor „împărţit între dispreţul pentru literatura *înaltă* şi dorinţa secretă de a demonstra că el e foarte în stare să scrie o astfel de literatură”), iar această contradicţie se răsfrânge în text şi face din *Două loturi* – după opinia lui Radu Petrescu – „prima textuare calificată din literatura noastră”.

Insistenţa cu care e analizat acest text e perfect motivată. Pornind de la această mică bijuterie

caragialiană, autorul *Oceanului întors* urmărește felul în care apar și se dezvoltă două dintre principalele direcții ale prozei noastre. Prima direcție va conduce, prin I.A. Bassarabescu („poezia unei lumi pe care o populează doar lucrurile, chemate la o viață intensă și stranie de viață, absentă, a stăpânilor lor”), la o metafizică a spațiului care-și subsumează personajul, la omul artificial asimilat manechinului, păpușii, jucăriei mecanice, la personajul urmuzian – „punctul final la care ajunge literatura”.

Ulterior, cum am văzut deja, o dată cu G. Călinescu, această evoluție aparent epuizată „redevine activă prin descoperirea, în personajul mecanomorf, a vechilor *caractere* ale secolului al XVII-lea francez, concepute ca niște mașinării în desfășurare implacabilă”. Poate că în acest punct ar trebui să remarcăm strânsa legătură care există între această concepție artificială, metafizică și manieristă asupra personajului și ambiția textului de a evolua într-o simultaneitate de registre semantice. Balzacianismul lui Călinescu poate fi astfel înțeles ca o continuă aluzie la un model literar pe care schimbarea reprezentării despre persoană îl recuperează prin pastişare, și asta pentru a-i arăta degradarea, inadecvarea, caracterul istoricește perisabil.

Cealaltă direcție a prozei noastre, conturată în jurul anilor '30, reprezintă o reacție antiurmuziană, o tentativă de a „reumaniza personajul”. Pledoaria pentru trăit, preocuparea pentru autentic și experiență biografică sunt, în esența lor, forme de protest față de ideea artefactului estetic, de unde și anticalofilia declarată a lui Camil Petrescu. Alături de el, Anton Holban și Mircea Eliade lucrează în același spațiu al extraliterarului absorbit în estetic, promovând structuri deschise, construite din mers ca expresii ale unui tonus vital, decupate și relaționate în numele unui principiu al trăirii imediate, sub formă de jurnale, dosare de existențe, scrisori, caiete etc.

Demonstrația lui Radu Petrescu se oprește aici. Problema metamorfozării în continuare, în spațiul literar postbelic, a seriilor mai înainte descrise nu-l mai interesează. În viziunea lui, situația pare să fi rămas și mai departe în acest punct. De aceea, atunci când citim că „o problemă care se pune astăzi prozei românești este de a găsi o sinteză a celor două direcții desfăcute amândouă din *Două loturi*”, pentru a împăca astfel tehnica *multum in parvo* a registrelor cu autenticitatea vieții, suntem nevoiți să-l suspectăm pe Radu Petrescu de *parti pris*. Descoperim



că toată demonstrația critică din această paranteză din 1977 inclusă în *Oceanul întors* nu are un rost în sine, ci exprimă spiritul creator al unui prozator conștient de șansa sa de a-și reprezenta epoca culturală și tipul de persoană generică pe care aceasta l-a produs. În romanul *Matei Iliescu* nu mai avem de-a face cu o reprezentare renașcentistă a subiectului uman, ci cu un nou tip de personaj care întruchipează *ființa macrocosmică*. Unul din pionierii înlocuirii vechilor noastre reprezentări despre om cu imaginea integratoare a individului consubstanțial lumii este în proza românească Radu Petrescu.

(1982)

*ASUMÂNDU-ȘI CONDIȚIA DE SCRITOR cu elanul cumpătat al obsedatului de perfecțiune, Radu Petrescu și-a creat opera într-un fel de benefic anonim, încercând din când în când să dialogheze cu contemporanii și emulii săi prin articole sporadice, mult prea personale și înaintând împotriva curentului general, de unde și ușorul scepticism și turnura pedagogic-ermetică a propozițiilor sale teoretice. Când, în sfârșit, viziunea sa despre literatură și om a primit o formă aproape completă în Meteorologia lecturii, aceasta*

*a putut părea doar o realizare meritorie, de certă importanță autohtonă, fără a i se vedea anvergura europeană.*

*Radu Petrescu își gândea și scria cărțile în izolare și nu vorbea despre ele decât celor trei-patru prieteni foarte apropiați, simțindu-se bine acolo, în marginea sa de liniște, poate și cu orgoliul celui ce se știe un absent de pe listele popularității și ale succesului imediat. Despre cărțile sale în lucru nu vorbea decât puțin și rar, și atunci punând totul sub semnul ipotezei, al posibilei înfăptuiri. Evita și discuția despre cărțile sale tipărite, fanda prin câte o vorbă de circumstanță sau chiar schimba cu abilitate cursul dialogului.*

*Nu-i plăceau, am impresia, nici interviurile pe viu, cu oralitatea lor greu controlabilă. Puținele convorbiri cu Radu Petrescu ce ne-au rămas sunt dialoguri scrise, compuse din propoziții definitive. Tot așa sunt și scrisorile lui, niște texte puse pe hârtie o dată pentru totdeauna, irevocabile. Scriitorul nu vorbea niciodată despre necazurile sale lumești, ci întotdeauna despre literatură și cultură, despre autorii preferați și cărțile pe care le (re)citea, despre propriile sale idei în legătură cu acestea, ca și cum viața lui n-ar fi*

*cunoscut nimic din solicitările existenței cotidiene, ca și cum micile mizerii ale traiului pe el nu l-ar fi privit în niciun fel.*

*Stilul său epistolar te captiva prin tonul imperturbabil, grav, deși amical, de o febrilitate pur ideatică, deloc eliptică sau grăbită. Radu Petrescu știa să nu se grăbească. Cel puțin, scrisul lui strâns, așternut în rânduri compacte, cu prețuire pentru desenul fiecărei litere, de o grijă a formulării și o acuratețe ce nu par tocmai în firea corespondenței zilnice, asta arată cu toată claritatea: că cel care gândește și scrie nu are nicio grabă, că e mereu deasupra lumii imediate și că fiecare propoziție a sa aparține unei ordini mai profunde decât tot ceea ce se poate bănuir din exterior.*

*Era, prin urmare, deplin îndreptățit Tudor Țopa să compare scrisul lui Radu Petrescu cu o cămașă de zale prin ochiurile căreia nu poate trece altceva decât aerul, pe care n-o pot sfâșia nici săgeata, nici sulița, sustrasă, cu alte cuvinte, oricărei vulnerabilități. Cine a avut privilegiul să privească volumele manuscrise ale lui Radu Petrescu (unul dintre jurnalele sale a fost expus la jumătatea anilor '80 într-un dreptunghi de sticlă în holul Facultății de Arhitectură care a găzduit expoziția „Scrierea”) s-a gândit probabil imediat la manuscrisele medievale, copiate departe de zbuciumul lumii, în liniște și reculegere, cu conștiința*

*sacralității fiecărui cuvânt. Am avut acest privilegiu și m-a încercat și pe mine sentimentul inexplicabil al ieșirii din timp.*

## Ce se vede

Între piesele care alcătuiesc volumul *Proze* (1971) – cronologic, a doua carte publicată de Radu Petrescu – textul cel mai surprinzător în construcție, cel mai dens în stratificarea semnificațiilor și, în același timp, și cel mai deschis în ordinea finalizării discursului narativ este, fără îndoială, misterios numitul *În Efes*. E piesa care încheie cartea, definitivându-i acea unitate care arată că ea nu este pur și simplu o culegere de povestiri necongruente, cum se întâmplă de obicei, ci o reuniune de patru scrieri, ca tot atâtea puncte cardinale ale esteticii acestui atât de exigent cu sine prozator, comunicând între ele, în infrastructura generală a întregului, într-o inextricabilă coerență.

Atunci, în 1971, nuvela *În Efes* ar fi putut părea, pentru un cititor mai puțin atent la prezența în text și a unor abia schițate elemente de poetică a creației, o piesă definitiv încheiată, cu puține șanse (dar și rosturi) pentru

autorul ei de a o mai dezvolta sau rescrie în vreun fel care să-i modifice fundamental statutul inițial.

Iată, însă, că, după *O singură vârstă* (1975), roman al cărui trunchi crește din rădăcina scrierilor anexe la *Sinuciderea din Grădina Botanică* și după republicarea integrală a jurnalului fragmentar din volumul din 1971, sub titlul *Oceanul întors*, anul 1980 ne aduce o carte pe care un cititor familiarizat în adâncime cu scrisul lui Radu Petrescu ar fi trebuit să o prevadă, cel puțin ca mișcare de explorare mai în amănunt a unui spațiu dinainte cucerit. Este vorba de romanul *Ce se vede* (1979), care reia, în prima lui treime, cu infime modificări, cele mai importante ținând de înlocuirea numelor câtorva personaje, tocmai nuvela în discuție.

Dintr-o proză aparent finită, nuvela *În Efes* se transformă astfel într-un fragment aparținând genului lung și ne permite să descifrăm mai ușor în cuprinsul ei elementele care anunțau extrapolarea nucleului inițial. Lectura romanului ne arată că dezvoltarea ulterioară a primului text s-a făcut dintr-o necesitate și într-o direcție în primul rând teoretice.

Să revenim mai întâi la câteva dintre gândurile și cuvintele simptomatice ale lui Mihai Orleanu și Sandu

Poenăreanu (personajele nuvelei care în roman capătă o altă onomastică, Alexandru Eliade și, respectiv, Gabriel Poenăreanu):

„Sângele meu este cerneala lui, faptele mele și ale celorlalți de aici sunt respirația sa”; „Dar noi, noi doi, înțeleg și cei pe care-i cunoaștem, în măsura în care noi luăm act de ei, crezi că trăim în altă parte decât aici (...) în hârtii?”; „Sunt întâmplări profetice (...), aceasta de acum e tipar pentru o alta viitoare (...). E ca și când ai avea această senzație de deja văzut din viitor spre acum, ca și când, retrăind ce încă nu este, ai fi nu în afară de prezent, ci la o extremitate a lui, de aici invizibilă, de unde ai copia evenimentului de-aici...”.

Accidentale și oarecum ermetice în materia textului scurt, aceste enunțuri devin esențiale în roman unde, coroborate cu altele, contribuie în mod decisiv la înțelegerea ideologiei estetice ce structurează noua scriere. Rămânând deocamdată numai la substanța nuvelei, observăm că referirile – destul de echivoc afirmate – la atotputerea autorului față de lumea cărții sale, căreia el îi dă viață, la poziția sa privilegiată în raport cu timpul care constituie această lume, pe care el îl poate percepe și invers, la condiția fictivă, de ființă de hârtie, a

personajului, aparțin chiar eroilor acțiunii, ceea ce constituie o punere în ecuație a resorturilor scrisului mai puțin obișnuită.

Păstrând mai departe romanul ca termen de comparație într-o lectură în paralel, am putea spune că nimic altceva nu mai pare în nuvelă deviant de la rigorile unei construcții realiste, întemeiate pe acțiune, dacă nu ar fi să avem în vedere și unele inițiative ciudate ale autorului însuși, propuse din propriul său punct de vedere, al naratorului obiectiv, vizavi de substanța constitutivă a unor evenimente sau chiar în raport cu limbajul operei.

Astfel, în cadrul unei scriituri cu un lexic extrem de nuanțat, modelat în sensul unei precizii de sorginte flaubertiană și în cuprinsul unei lumi epice de o nesfârșită bogăție socială și senzorială, până la evidențierea și a detaliilor celor mai mărunte, constatăm, nu fără surprindere, faptul că unele dintre situațiile cu care, în locuri și în timpuri diferite, sunt confruntate personajele narațiunii, sunt identice (și căpitanul Octav Dinescu și nepotul lui, Alexandru Eliade, întâlnesc în puncte diferite ale orașului aceleași două fete însoțite de o domnișoară) sau că uneori este același, în totalitate sau numai prin

câteva cuvinte sau sintagme, limbajul care descrie personaje și împrejurări distincte („bestia” de la Belu și cățeaua din Piața Victoriei, omul cu datoria de la Pasărea și agentul din cimitir etc.).

Aceste „artificii” indică, fără doar și poate, un raport special, în nuvelă neelucidat, al autorului cu universul textului său. Să spunem doar că aceste repetări de situații sau de replici, operate cu sistem în text, nu fac decât să reflecteze prezența implacabilă a autorului în spatele celor enunțate, deconspirându-i acestuia dexteritatea de a mânuî procedee și tehnici menite să producă iluzia realistă. În felul acesta, autorul se arată pe sine ca limbaj, dar, în aceeași măsură, el arată și ce anume trebuie să privim cu mai multă atenție în ceea ce el scrie.

Pornind de la textul inițial, de la *În Efes*, fapticul ca atare, povestea tribulațiilor sentimentale care marchează, în pragul bătrâneții, viața căpitanului Octav Dinescu, ca și procesul formării intelectuale și afective a tânărului Alexandru Eliade, cu toată gama lor de vecinătăți, contexte și corespondențe, se derulează în roman în consens cu așteptările datelor existente, într-o înlănțuire minuțioasă, sigură, continuă și plină de variație. Ne aflăm



în fața unui discurs ce dă senzația de inepuizabil. De altfel, partea de text care alcătuiește finalul romanului nici nu se constituie propriu-zis într-un deznodământ, ea marchează numai saltul necesar, și el infinit continuabil, al scriiturii, din ficțiunea realității în ficțiunea onirică, ultimele cuvinte ale ultimei pagini fiind acestea: „și așa mai departe”.

Să revenim însă la primele cuvinte, adică la titlu. În raport cu nuvela, noul titlu, *Ce se vede*, semnifică o mutație în planul raporturilor autor – text – realitate – cititor. Interesul se mută acum de pe imaginea lumii pe perspectivele care fac această lume posibilă. Nu este vorba de un „ce” anume, ci de acea imagine globală pe care cititorul o poate obține din intersectarea mai multor puncte de vedere distincte de care ia cunoștință. Titlul romanului nu ne trimite nici la lucruri sau fapte din carte, nici la personajele de care acestea ar putea fi legate. El desemnează actul de percepție a unui obiect pe care rămâne să-l determine, să-l numească abia lectura. Titlul indică, în consecință, la nivelul cel mai general al interpretării, actul de cunoaștere a chiar ființei scrise a cărții. Atitudinea din care se privește este una impersonală, obiectivă, și ea îi caracterizează deopotrivă

pe autor și pe eroii săi, a căror subiectivitate este mereu exhibată și analizată la rece.

În fond, acest roman, care scoate la iveală atât iluzia vieții – condiția cea mai elementară a ficțiunii –, cât și mecanismele care pot face iluzia posibilă, prin încercarea dramatică a personajelor de a se desface din lumea de hârtie a cărții pentru a atinge ființa autorului și a ajunge astfel să-l scrie ele pe acesta, uzurpându-i puterea, este un admirabil studiu „pe viu” al posibilităților pe care încă le mai oferă romanul întemeiat pe construcția clasică a identităților aduse în scenă.

*Ce se vede* nu este în niciun caz un roman al privirii, cum s-ar putea bănuși, căci este bine știut că tocmai Noul Roman este acela care a pus sub semnul întrebării funcția narativă a eroului literar ca și statutul său de reprezentant al ideii de persoană din viața reală. Or, aici ni se demonstrează cu claritate că în contextul reprezentărilor despre persoană decelabile în proza românească de la Caragiale încoace, după „personajul mecanomorf” al lui Călinescu din *Scrinul negru*, un alt personaj posibil este acela care-și conștientizează natura de produs al mașinării unei cărți cu toate mecanismele în funcțiune.

În romanul lui Radu Petrescu, personajele, la nivelul cel mai de sus al conștiinței lor, pe care îl ating Alexandru Eliade, Gabriel Poenăreanu, Niculae Daniel, Virgil Aurelian și George Ojescu, toți prieteni și toți cu preocupări literare, își ignoră prerogativele epice obișnuite, își depășesc condiția de manipulabile și pun în discuție nu numai propriile lor destine gata confecționate, ci și ființa și etica autorului în raport cu lumea cărții, funcția celui care citește în constituirea sensului operei.

Din monologurile și discuțiile celor cinci tineri, din lecturile lor, din rândurile scrise de ei inserate în paginile romanului se edifică pas cu pas suprastructura cărții, dialectica nivelului teoretic al construcției. Dat fiind caracterul metaromanesc al textului, această construcție se manifestă metaforic, prin suite echivoce de imagini. Cititorul este invitat să intre în jocul unor observații cu dublă funcție, ce pot ajunge la o interpretare coerentă abia odată cu stabilirea sinonimiei Demiurg – scriitor omniscient, omnipotent, ubicuu și, tot ca divinitatea, ascuns. Cel de Sus devine astfel Cel ce Scribe. Personajelor nu le lipsește într-adevăr acea mistică profană a revelațiilor concrete, foarte insistent ilustrată în planul evenimential al cărții, ce le înalță din cotidian în lumea

pură a abstracțiunilor (Ideile din *Oceanul întors*), a teoriei, a paradoxului, dincolo de conștiința comună a celorlalți indivizi (printre care Octav Dinescu și Leon Marcu).

Substratul revelațiilor cu lungă bătaie teoretică ale celor cinci tineri prieteni se constituie atât prin modelul creștin al funcționării universului, cât și prin cel platonician. În personaj, „Tatăl [autorul] se revelează prin Fiu”. Personajul [substitutul autorului], „asemeni lui Iris, purtătoarea de mesaje a lui Zeus, repetă întocmai cuvintele, multe, puține, câte i-au fost încredințate să le transmită”. Prin urmare rațiunea de a exista a personajului literar e aceea de a întrupa în sine, într-un spațiu modelat după lumea reală, o parte din biografia, conștiința, moralitatea, atitudinea existențială, experiența de viață a autorului său. În romanul lui Radu Petrescu lucrurile nu se opresc însă în acest stadiu și convenția revelării autorului prin personaj este transgresată spre evidențierea repetabilității fenomenelor existenței înseși („...dacă există într-adevăr o carte a vieții, atunci câteva, destule, foi ale ei se vor repeta întocmai, spre mirarea cititorului care va socoti că e victima unei greșeli de broșare...”) pentru a ajunge în cele din urmă ca

„personajul să-l scrie pe cel care-l scrie”, scriindu-se astfel pe sine.

Mai mult decât atât, în *Ce se vede* până și autorul devine purtătorul unui mesaj care nu-i aparține, de vreme ce, pentru a-și putea scrie cartea, acest autor a trebuit mai întâi să citească din Cartea Vieții: „Sunt în această carte cuvinte, asocieri de cuvinte, fraze, care nu aparțin celui care vorbește, ci unui fond comun, anonim, clișeu sau parimie”. La rândul lor, personajele devin ecrane pe care se proiectează ecourile și imaginile vieții reale. Unul din cei cinci tineri constată resemnat următoarele: „Gura mea s-a deschis acum, în cartea vieții, pentru ca în ea să se poată alcătui ecoul cuvintelor rostite de alții, să se poată proiecta, pe pereții ei, ca și pe ai pereților peșterilor platoniciene, umbra faptelor săvârșite de alții”.

Cuvintele cu care se încheie cartea sunt, dincolo de funcția lor de a sista o desfășurare evenimentțială din ce în ce mai neașteptată și mai liberă, întrucât onirică, și o expresie a acestui lanț, virtual inepuizabil, de intermediari ai aceluiași mesaj. În modelul unei lumi „alcătuită din oglinzi privindu-se mereu una în alta”, ca autorul în personajul său, ca acesta din urmă în persoana reală, lumea este repetabilă la infinit, însă ființa sa este nimicul

pur: „Dacă însă numai în una din aceste oglinzi, cea mai retrasă și cea mai neînsemnată din toate, se uită altceva decât o oglindă, *un chip*, atunci, trimis de la o oglindă la alta, chipul acela va fi chipul însuși al lumii, deși, lumii, cu desăvârșire străin”.

Într-un sens, și nu cel mai puțin evident cu putință, *Ce se vede* este romanul unui discurs asupra creșterii și descreșterii puterii autorului, în limitele unei foarte lucide concepții despre paradigma originalității, atunci când implicațiile acțiunii de mimare a vieții prin scris sunt deja duse la ultimele lor consecințe.

Discursul despre autor este, în nu mai mică măsură, și un discurs despre cititorul potențial al operei acestuia. Imaginându-ne textul ca pe un cuprins de obiecte decupate de conturul capului și pieptului cuiva pe transparența unei ferestre, vom spune că „umbra aparține totdeauna cititorului” și că celălalt, autorul, „dă sticla pe care să se proiecteze”. La nivel metaforic, cei doi agenți ai existenței textului, autorul și cititorul, apar contopiți în figura unui agent real, de poliție, urmăritorul celor cinci prieteni, ale cărui interese „de cunoaștere” sunt comentate de unul dintre aceștia astfel: „Pe omul acesta (...) nu îl interesăm noi, ci vina noastră, așa cum sunt cititorii, nu-i

așa? pe care nu-i interesează personajele din roman, ci problema abstractă căreia îi servesc ca pretext...".

Ceea ce reușește Radu Petrescu cu personajele sale este să facă imposibilă funcția lor de pretexte ale unei scheme abstracte. Personajele trăiesc această schemă ca pe propria lor natură, într-o viață mereu conștientă de valoarea sa în cele din urmă fictivă, compusă din iluminări ce dispersează epicul cărții în discontinuitate cronologică și într-o rețea foarte strânsă de analogii. Personajele, și nu autorul reprezintă conștiința trează a cărții. Spre finalul romanului, atunci când efectele obositoare ale unei îndelungate urmări (și scrisul este o astfel de aventură) devin vizibile, agentul-scriitor-cititor este taxat cu necruțare: „Pare obosit, plictisit, poate împiedicat să se concentreze de cine știe câte obligații străine de noi. Am fi avut dreptul la cineva mai puternic, capabil să ne scoată din neființă, și să ne dea sângele lui și să ne vadă în întregime așa cum suntem”.

Protestul personajelor față de comportamentul dezamăgitor al autorului nu este accidental, căci ultima secvență a cărții, cea onirică, urmuziană și caragialescă totodată, în care Virgil Aurelian și Alexandru Eliade pornesc în urmărirea domnului Dubout, succesorul la

Paris al agentului de la București, echivalează cu urmărirea chiar a Celui care Scribe, de sub tutela căruia personajele vor să se elibereze. Cei doi eroi reușesc pentru o vreme să fie liberi, aruncându-l pe urmărit în Sena și astfel „izbăvindu-l de existența lui ștearsă și fără alt rost în afară de acela de a fi o umbră”. Însă întreaga aventură se termină într-un cinematograf și ultima frază a romanului este aceasta: „Pe ecran, se dădea jurnalul de actualități, Dubout, în costum de baie cadrilat, cu marile lui mustăți negre răsucite cu vârfurile în soare, câștiga un campionat de natație și așa mai departe”.

Totul e foarte clar: agentul nu a murit, autorul triumfă, personajele nu-și pot depăși condiția generic hotărâtă. Și trebuie să vedem în această identificare parțială și momentană a existenței autorului cu persoana domnului Dubout și un reflex autoironic al celui care scrie, străbătând de-a lungul aceluiași drum paradisul și infernul scrisului (în contingentul cărții Dubout manifestă clare însușiri infernale), grandioasele certitudini ale stării de grație și disperările neputinței creatoare.

*Ce se vede*, un roman deja întrevăzut, așa cum sugeram că ar fi trebuit să se întâmple cu un cititor mai



perspicace, în paginile ultimei secțiuni a volumului *Proze*, este o carte cu un sfârșit hotărât de la bun început de chiar apartenența sa la ființa literaturii. Există un implacabil al creației care face din orice încercare de revoltă împotriva convențiilor date o formă de capitulare. Așa cum domnul Dubout continuă să trăiască mai departe în filmul de la cinematograful, și personajele supuse urmăririi sale continuă să trăiască în lumea cărții din care ele fac parte, în ciuda conștiinței lor tragice de prizonieri pentru care evadarea nu este nicio clipă exclusă.

(1982)

*AM PE MASĂ SCRISORILE primite de la Radu Petrescu de-a lungul celor trei ani cât am corespondat. Descopăr în cuprinsul lor atât de multe fragmente obiective, de pur aspect teoretic, pe care le-aș putea izola într-o suită de meditații interesând actualitatea noastră literară în cel mai înalt grad. Mă uit prin aceste scrisori în care pulsul biografiei imediate abia dacă se lasă perceput, și în memoria mea apare spectrul după-amiezilor petrecute împreună cu Radu Petrescu. Nu, oricât aș încerca, mi-e în continuare imposibil să-mi aduc aminte prima noastră*

întâlnire. În schimb, ziua dosarelor cu creațiile elevilor mei de la Zărnești – comentați ulterior în câteva pagini din volumul Părul Berenicei – îmi stăruie în minte cu o ciudată insistență.

Îmi amintesc, de asemenea, ultima noastră întrevvedere, o seară din decembrie 1981, când am ajuns în apartamentul de pe strada Pitar Moș mult peste ora convenită, stând apoi ca pe ace și uitându-mă mereu la ceas, căci făcusem rost de bilete la Călăuza lui Tarkovski și n-aș fi vrut în ruptul capului să pierd un film ca acesta. Nu-mi pot ierta nici acum nerăbdarea și neatenția cu care participam la discuție. Dar cine ar fi putut bănuși că această aflare împreună va fi și ultima și că la începutul lui februarie 1982, într-o zi extraordinar de luminoasă, cu multă zăpadă, îmi voi găsi și eu un loc în cortegiul de pe aleea mănăstirii Cernica, urmând făptura neînsuflețită a marelui prozator pe ultimul său drum?

Disparația lui Radu Petrescu a fost pentru mine o întâmplare năucitoare, care m-a lăsat pradă nedumeririi și unui sentiment de deșertăciune. Țin minte seara zilei în care am primit nefasta veste, și asta chiar din gura unei foste eleve din perioada cât Radu Petrescu a fost profesor la Prundul Bârgăului. Mă simțeam spectatorul unei îngrozitor

de proaste glume și primul impuls a fost acela de a-i cere politicoș doamnei din fața mea să plece cât mai repede. Abia a doua zi, la București, am fost obligat să accept că totul era incredibil de adevărat și mi-am amintit atunci, speriat de insidioasa putere a premoniției, ultima plimbare făcută împreună cu mai vârstnicul meu prieten în vara anului ce abia trecuse. Fusese o plimbare lungă, leneșă, pe strada Grădina Icoanei și pe străduțele apropiate, până în Parcul Ioanid, printr-o lumină moale, mătăsoasă, crepusculară la întoarcere. Mergeam și discutam, aparent fără să băgăm în seamă casele, curțile, copacii pe lângă care treceam și, deși prozatorul nu-mi dăduse nimic de înțeles, știam că pașii ne poartă într-un univers în același timp real și fictiv, pentru că toate acele lucruri și locuri (clădirile, arhitectura, vegetația, cerul, norii și pietrele pavajului) aparțineau de multă vreme și literaturii sale. Alături de Radu Petrescu privirea mea devenise parcă mai vie și de câteva ori, în fața câte unei porți sau ferestre, abia am rezistat tentației de a duce la ochi aparatul de fotografiat pe care nu întâmplător îl luasem cu mine.

Ajunși în Parcul Ioanid, l-am rugat pe prozator să accepte să-i fac câteva fotografii. Era o după-amiază cu lumină egală, numai bună pentru poze. Și totuși, din cele

*șase-șapte cadre trase atunci, numai unul mi-a reușit, celelalte voalându-se inexplicabil. Mai mult decât atât, într-unul din ele, chiar primul, silueta depărtată a prietenului meu pe o alee a parcului e anulată oblic de o rază de soare. Nu știu ce mă face să cred că acestea au fost și ultimele fotografii cu ființa lui Radu Petrescu.*

## Miza pe abis

Întinse de-a lungul a peste 25 de ani de lectură activă, insistentă, prin reveniri „inelare”, meditațiile lui Radu Petrescu – desfășurate în paralel cu propria activitate creatoare – asupra trăsăturilor prozei și culturii europene au fost în cele din urmă adunate într-un volum cu un titlu deconcertant, apărut, din păcate, postum, în 1982, *Meteorologia lecturii*. Abia acest studiu de o extraordinară densitate și vigoare a demonstrației e în măsură să ne explice direcția, scopul, valoarea lecturilor consemnate ca atâta dărnicie în paginile jurnalelor. Observațiile, constatările și considerațiile risipite aparent aleatoriu în timp sunt sistematizate acum într-o viziune integrală, coerentă, personală.

Elaborată capricios, prin vârtejuri de analogii și filiații, scrisă sub impulsul poetic al unei viziuni generale cu totul inedite, *Meteorologia lecturii*, această „schiță a literaturii europene” nu este atât un eseu de factură obiectivă, cât o dilatăată artă poetică, dar una conștientă de propria sa tradiție, de unde și lungul excurs al autorului în istoria modalităților epice. Concepută nesistematic, deși cu rigoare, cartea își desfășoară substanța de-a lungul câtorva linii de forță, între care esențiale se dovedesc a fi problema personajului, a destinului ca fapt estetic, problema structurilor de reprezentare, a condiției autorului în raport cu universul operei sale și problema narațiunii simultane. Cu toate că distincte în particularitatea lor, chestiunile aduse în discuție se întretaie și se întrepătrund, contopindu-se pe alocuri în analize strânse, erudite, nu o dată dificil de urmărit. Întreaga cercetare converge spre descoperirea unui orizont de coerență în care să poată fi incluse toate cărțile mari ale literaturii europene de la Homer încoace.

Dincolo de aceasta, Radu Petrescu se arată profund interesat și de stadiul problematic spre care a evoluat, după apariția romanului *Ulise* al lui Joyce, proza modernă, de posibilitatea depășirii condiției sale eretice,

profane în raport cu cele două mari epopei ale lumii păgâne, *Iliada* și *Odiseea*. De fapt, întreaga cercetare are rostul (e ceea ce ne sugerează capitolul V al studiului) de a propune o soluție teoretică menită să surmonteze o milenară stare de duplicitate și inadecvare a structurilor românești la structura lumii gândite de om.

În scrisul eseistului îl descoperim, cum și era de așteptat, pe prozator. Prin cele două mari romane ale sale, *Matei Iliescu* și *Ce se vede*, ambiția lui Radu Petrescu a fost aceea de a depăși formulele unor scriituri de mare importanță în configurarea literaturii moderne, precum Flaubert, Caragiale, Proust, Gide, Călinescu, Joyce. În *Meteorologia lecturii* formele, structurile, modalitățile retorice îl preocupă pe analist doar în măsura în care ele comunică o viziune despre lume și om, starea la un moment dat a „reprezentării despre persoană”. Atunci când reprezentarea estetică a omului dă semne de perimare și există premise pentru trecerea la o nouă viziune antropologică, mai adecvată, ambiția despre care vorbeam devine o datorie. Scriitorul intră în acțiune și își încearcă forțele. Sentimentul cu care Radu Petrescu a scris *Meteorologia lecturii* a fost acela al unei recapitulări

utile în primul rând pentru determinarea scopului propriei sale creații.

Era stringentă nevoie de examinarea acelor aspecte ale tradiției literaturii continentului nostru – aspecte ce au început să fie luate în seamă de cercetătorii literari abia o dată cu apariția Noului Roman și a „practicii semnificante” textualiste – care să demonstreze continuitatea de spirit cu predecesorii a unor autori ca Urmuz sau Alain Robbe-Grillet, dar și limitele lor de gândire, sensibilitate și viziune. Domeniul cercetat fiind unul al ipotezelor de lectură și al unei hermeneutici în perpetuă deschidere, e de la sine înțeles că demonstrația lui Radu Petrescu reprezintă, în pofida turnurii absolutiste pe care o îmbracă pe alocuri, doar un punct de vedere, o viziune de autor. E greu de răspuns dacă în realitatea estetică a operelor lucrurile se prezintă exact așa cum ni le recomandă eseistul. Lectura e și un mod de a transfera fizica textului într-un spațiu al sensurilor fictive, produse prin exces de subiectivitate.

Oricum am lua-o însă, avem în față o carte singulară, de o indiscutabilă actualitate europeană, chiar dacă în corpul ei Jean Ricardou și Jacques Derrida nu sunt citați decât o singură dată. O carte scrisă într-un regim de

suplețe și austeritate în economia discursului critic, de radicală reculegere în fața unei copleșitoare bibliotecă de „monștri sacri”. Timpul probabil al literaturii începe tot mai des să fie reexaminat și prospectat și la noi de la nivelul și al altor fusuri orare decât cel cu care ne-a obișnuit comuna exegeză critico-istorică, atât de agresivă în conservatorismul ei lansonian și factologic. *Meteorologia lecturii* se înscrie astfel într-o mișcare mai generală de modificare a perspectivelor și intereselor actului de lectură. Dacă istoria literaturii poate fi gândită și dinspre prezent spre trecut, atunci există și un „orizont de așteptare” exercitabil retroactiv.

Când cititorul nu e însă un simplu cititor și nici măcar un critic, ci chiar un prozator preocupat până la fanatism de spațiul literar în care trebuie să găsească un loc propriului edificiu, lectura în *feed-back* e produsul unei asumări fundamentale, existențiale, de practică a semnificației. În acest caz, contactul cu textele predecesorilor, fie ei și iluștri, are obligația de a eluda orice poncif critic generator de blocaje psihologice, pentru a se transforma într-o atitudine deschisă spre identificarea unor noi raporturi de intercondiționare între procedee și idei. Ansamblul cultural pe care ni-l prezintă Radu



Petrescu în cercetarea sa este unul marcat de o teleologie subterană. Odată stabilit contextul discuției, se poate constata cu ușurință adeziunea propriei aventuri epice (vezi cele două romane amintite anterior) la parcursul unei mișcări de reprezentare artistică a persoanei umane aflate în plin proces de substituție ideatică și instrumentală.

Potrivit interpretării lui Radu Petrescu, placa turnantă a întregii literaturi europene o constituie *Iliada* și *Odiseea*. Cele două epopei sunt creații exemplare, modelatoare, paradigmatică. Homer este scriitorul-matcă, poetul primordial, obsesia noastră retroactivă „în care toate curg”, întrucât individualitatea umană europeană este aceea care „aspiră irepresibil la a fi text în textul homeric”. Astfel, într-o bună parte a sa, *Meteorologia lecturii* este o *homerologie sui generis*.

Ea nu este însă mai puțin un excurs în *himerologia* literaturii post-aedice, de la *Eneida* la romanul francez al anilor '50-'60. Există un abis al literaturii moderne și el e de găsit în epopeea greacă. Deși prea puțin teoretizat, mitul acesta, al eternei reîntoarceri la primele texte, implacabil rescris cu fiecare nouă carte importantă, a căpătat în timp din ce în ce mai multă consistență.

Singurele opere din ereditatea noastră culturală în care cartea vieții e pusă în abisul scrisului sunt – crede Radu Petrescu – cele două epopei. Prin Vergiliu literatura devine idilică, atragică, ontologică fără o reală acoperire mitologică, pentru că parafraza nu poate fi creatoare de mitologie. Odată cu Vergiliu începe erezia modernă. Literatura de după Homer este o enormă parafrază din care autorul ca adevărat destin al textului său este exclus.

În definiția pe care Radu Petrescu o dă tragicului, conceptul este regândit dintr-un punct de vedere strict literar: „*Tragic* este acel text conștient prin acele părți ale lui care sunt personajele că destinul lui de nedepășit este să fie scris de cineva din afară și construit anume pentru a-i fi, scriindu-l, destin”.

Imposibilitatea scriitorului renascentist și modern de a mai fi un creator de texte tragice vine din imposibilitatea sa de a-și construi opera în funcție de trinitatea creștină, pe modelul acestei funcționări a Universului. În ceea ce-l privește pe Homer, *Iliada* și *Odiseea* sunt creații izomorfe raportului om – Zeu – destin impersonal supradivin. Întrucât însă în cele două poeme Zeul este el însuși un personaj al cărții, creațiile lui Homer sunt mai adevărate și mai cuprinzătoare decât universul Zeului. Lumea este un

*analogon* al textului și nu invers. Raportul dintre cartea scrisă și cartea vieții se răstoarnă: în abisul vieții se află cartea.

Sunt reprezentate în epopeile homerice, într-o concordie de antagonisme, și tema vieții, a lumii, a cosmogoniei, și cea a cărții, a logosului, a textualizării existenței. Făurirea *Iliadei* lui Homer este modelul făuririi scutului lui Ahile – imagine a cosmosului – de către Hefaistos.

„Mecanism care prospectează viața, dar și-o și anexează”, cartea rămâne laitmotivul tematic ascuns al literaturii moderne, dar și himera ei, pentru că niciodată scriitorul nu se va mai putea găsi în spațiul dintre cartea scrisă și cartea vieții, în jumătatea nescrisă a literaturii sale. Va exista doar o tentație a tragicului, conștientă probabil de utopia ei, ca în cazul lui Gide, cel care în jurnalul romanului *Falsificatorii de bani* este fascinat de modelul epopeii. Prezența textuală a celui care scrie (Edouard, în acest „poem religios grotesc”) i se pare însă lui Radu Petrescu o soluție neadecvată, pentru că aici autorul are același statut cu celelalte personaje. Romanul *Ulise* al lui Joyce se constituie într-o figură a cărții în curs de a se face, având mereu în transparența sa atât

literatura antecesorilor, cât și un model cultural ce tinde spre macrocosmic. Dar ceea ce este parafrizat în primul rând în aventura lui Leopold Bloom este periplul lui Ulise, personajul lui Homer, înțeles, prin intermediul lui Dante și Tasso, ca un artist „explorator al domeniilor spiritului”.

Aspirația romanului modern spre tonul epic este una spre *summa* homerică. Dar la reprezentarea antică a omului proiectat pe natură nu se mai poate reveni. Iar reprezentarea renașcentistă a omului ca macrocosm s-a perimat. Descoperirea personajului mecanomorf (ca în textele lui Urmuz, spre exemplu) a fost ultima ei consecință. În momentul de față, în ciuda aglomerării a destule premise de altă natură, romanul modern e încă un roman flaubertian, naturalist. Naturalismul însemnând, în interpretarea pe care o propune Radu Petrescu, identificarea personajului cu celebra propoziție a Sfântului Anton din romanul *Ispitirea Sfântului Anton*: „Je veux être la matière”, dorința obiectivării în cosmos, transformarea în ultimă instanță a obiectului în personaj, ca în cazul prozei franceze din „școala privirii”.

Homerismul, renașcentismul (Dante, Tasso, Ariosto) și flaubertianismul (Flaubert, Rimbaud, Joyce) literaturii europene sunt moduri de producție și de reprezentare

literară, adică ideologii, mentalități fundamentale, ontologii. Fiind vorba de o prognoză meteorologică răsturnată a climatului literar post-homeric emisă *pro domo sua*, în cartea lui Radu Petrescu reconstrucția probabilității influențelor și corespondențelor între opere, în dialectica lor diacronică, nu este una obișnuită, cea a curenților din manualele școlare sau a mișcărilor ideatice cunoscute din istoria estetică.

Metoda de lucru a *Meteorologiei* fiind comparabilă cu săritura calului în jocul de șah, ea ignoră linia dreaptă sau piezișă a taxinomiilor în vigoare. În evoluția literaturii rămâne întotdeauna ceva *ce nu se vede*. Pentru a vedea, totuși, acest lucru, în funcție de necesitățile momentane ale analizei, trebuie să folosești când ocheanul întors, când telescopul.

Noțiunea de *viziune telescopată* chiar este folosită de câteva ori în cuprinsul eseului. Ea este aplicată unui mod specific de construcție a consecuției imaginilor și motivelor, prin serii de „clișee” dispuse în mai multe straturi culturale. Procedeeul reprezintă altceva decât prezența în același text a mai multor planuri simultane de semnificație sau intricarea unor motive, texte, limbaje într-un singur discurs. Despre o viziune telescopată se

poate vorbi în capitolul IX (*Scylla și Caribda*) al romanului lui Joyce, unde invocarea lui Mallarmé cu un comentariu asupra lui Hamlet trimite, prin asemănarea eroului shakespearian cu Eneas (cei doi citesc legea morală în propriul suflet), la *Eneida* și, prin aceasta, la *Odiseea* lui Homer. O altă exemplificare a construcției în triplu registru simultan putem întâlni, cum am văzut anterior, în cântul XII din *Ierusalimul eliberat* de Tasso. În sfârșit, existența unor motive intricate în textele lui Poe (*Aventurile lui Arthur Gordon Pym*) și Caragiale (*Două loturi*) permite o lectură a acestor autori în care aventura cunoașterii e asimilată cu aventura scriiturii. Toate aceste modalități au în comun aceeași miză a abisului textual.

Demonstrația lui Radu Petrescu este convingătoare. Miza pe abis a literaturii moderne vine dintr-o voință de recuperare a surselor originare, în consecință a tragicului. Mijloacele utilizate în acest scop sunt, însă, – ne arată autorul – fie flaubertiene, naturaliste (analiza stărilor de reducere, tensiunea spre Totalitate), fie ariostești, romantice (tensiunea spre Text). Într-o literatură epică în care realitatea personajului se confruntă până la pierderea identității cu aceea a Universului apare, totuși, și posibilitatea *cosmoantropocentrismului*, a omului cosmic.

În acest sens, capitolul V al *Meteorologiei* este un studiu al lacunelor și realizărilor romanului modern în care se ascunde o artă poetică de autor. Observațiile privind procesul de constituire a prezentului conștiinței în text, cele legate de realizarea viziunii într-o temă pasională și de construcția imaginilor în transparență trimit în mod direct la *Ce se vede* și la *Matei Iliescu*. Astfel, o relectură a celor două romane în funcție de principiile și criteriile pe care Radu Petrescu le propune în această ultimă carte se impune, ținând mai ales seama de „situația că alternativa la romanul flaubertian întârzie să apară, ori dacă a apărut, nu e cunoscută ca atare”.

Știm că orice scriitor autentic este și un teoretician în cunoștință de cauză al sensului propriei sale opere. Radu Petrescu nu face excepție de la această regulă. În finalul studiului său el se întreabă: „S-ar putea totuși ca ce se constituie acum în mod foarte lent și obscur să fie reprezentarea aceasta, a omului cosmic?”. Și tot el își răspunde:

„Dacă o luăm ca un element esențial în ce privește felul de a fi sensibil și de a gândi al romancierului ipotetic reprezentativ pentru timpul postflaubertian, și dacă

această nouă imagine a omului despre sine o corelăm cu prezența scriitorului ca destin al textului său, în sens homeric, și cu gândirea construcției epice în termenii Treimii, atunci ne poate ajuta foarte mult să medităm corect la tema în discuție”.

Or, tema în discuție pare să fie tema favorită, obsesivă a romanelor lui Radu Petrescu.

(1983)

*RADU PETRESCU E UNUL dintre cei mai rafinați cititori din toată literatura română. E nevoie să repetăm această observație. Jurnalul scriitorului abundă în trimiteri, referințe, repere literare și culturale, dar și filosofice, muzicale, de artă plastică, dintre cele mai diverse, de multe ori neașteptate. Comentariile autorului pe marginea unor versuri sau pasaje în proză, pe marginea unor tablouri sau piese muzicale, replicile sale la unele idei care-l rețin, dezvoltările acestor idei sunt întotdeauna atente și serioase, profund personale.*

*Să recunoaștem însă că și jurnalele altor scriitori sunt în măsură să ne arate în ei niște cititori redutabili, cu vocație critică și teoretică. Scriitorii citesc din pasiunea pentru*



*ficțiune, pentru a-și acoperi goluri de cultură, din curiozitate, pentru a ține pasul cu mișcarea generală a spiritului și sensibilității, pentru a se documenta în vederea concretizării unui proiect etc.*

*E acesta și cazul lui Radu Petrescu? De ce citește, în fond, acest scriitor? Și ce citește el? Prima senzație e aceea că la Radu Petrescu cititul e o zilnică gimnastică de întreținere, administrată în mai multe reprize de exerciții nu foarte diversificate: Homer, Ariosto, Tasso, Frații Goncourt, Balzac, Flaubert, Sadoveanu, Călinescu, Joyce etc. Sunt însă pagini din jurnal care arată că pentru acest autor cititul reprezintă aproape o necesitate organică, ceva similar respirației, alimentației, somnului. În cazul său lectura e un element sine qua non care participă la constituirea unui ambient personal, creează atmosfera sensibilă și intelectuală a propriei vieți, îi dă consistență și culoare.*

*O altă observație pe care suntem obligați să o facem: Radu Petrescu nu citește atât cărți, cât autori. Oriunde s-ar afla, el are întotdeauna în buzunar o carte (firește, nu orice carte), pe care o poate deschide oricând doar pentru a citi (sau reciti) câteva pasaje sau numai o frază. Oricât de scurtă, orice lectură e un eveniment biografic pe care aproape de fiecare dată jurnalul îl reține și îl comentează.*

*Lectura pare orientată de fiecare dată spre sintaxa, compoziția, lexicul, articularea formelor, tonul general al unui autor sau altul, dar interesul ei merge – în egală măsură – și spre teme, personaje, motive, simboluri, subiecte. Evident că pe Radu Petrescu îl rețin în cărțile cu care vine în contact, și ideile mari, viziunile, principiile creatoare.*

*Toate aceste interese și preocupări – și aceasta e cea de-a treia observație care se impune – nu au însă o valoare în sine. Autorul nu se ocupă de idei și forme dintr-un exces de conștiință critică ce nu-și găsește locul în propria-i operă, el este obsedat de idei și forme pentru că ideile și formele sunt constitutive naturii sale de prozator. El citește pentru a-și menține tonusul creator, pentru a-și consolida mai bine propria sa manieră de a face literatură, dar și pentru a încerca să determine direcțiile exacte pe care le-a parcurs sau urmează să le parcurgă literatura, spațiul ca și exclusiv în care el trăiește. Cititorul Radu Petrescu îl dublează la fiecare pas pe scriitorul Radu Petrescu, până și în frazele cele mai banale ale cărților sale, printr-un fel de condiționare simbiotică. Acest cititor exigent, consecvent, fanatizat de cărțile altora e, fără nicio îndoială, conștiința trează a autorului.*

*Dar Radu Petrescu nu este un mare cititor pentru că – așa cum se afirmă destul de curent – el ar fi un scriitor de bibliotecă, în cazul căruia substanța lecturii devine chiar materia romanelor sale, fapt ce l-ar înscrie automat în categoria scriitorilor livrești. Mi se pare că, dimpotrivă, Radu Petrescu este un foarte rafinat om al lecturii tocmai pentru că el este un fascinat al concretului vieții, un perceptiv, un senzorial și chiar un senzual. Între cititorul Radu Petrescu și scriitorul Radu Petrescu există un conflict discret, dramatic (deși bine camuflat) de care, la nivelul tensiunilor ei interne, opera sa nu are decât de profitat.*

## Un catalog cu litere de „Plumb”

În 1946, la 19 ani, când își începe jurnalul (vezi *Catalogul mișcărilor mele zilnice, 1946 - 1951 / 1954 - 1956*, Humanitas, 1999), Radu Petrescu e un scriitor marcat de același tip de sensibilitate ca și poetul *Plumbului*. Această identitate de structură afectivă e de domeniul evidenței, cu toate că Bacovia nu face parte dintre lecturile de predilecție ale elevului din ultimul an de la liceul „Ienăchiță Văcărescu” din Târgoviște. În paginile anului 1946, de pildă, numele lui Bacovia e notat o singură dată, în legătură cu prezența sa la o emisiune

radio. De altfel, relația lui Radu Petrescu cu Bacovia cunoaște în timp o evoluție ciudată, aproape secretă. Numele poetului apare în continuare în jurnal foarte rar, în ciuda faptului că, la mulți ani după terminarea facultății, în 1970, Radu Petrescu își va susține licența în filologie cu o lucrare având ca temă opera bacoviană. În schimb, numele lui Baudelaire, Eminescu, Arghezi, Blaga, Rilke, Rimbaud sunt notate des în jurnal, în contexte legate de lecturi, traduceri, teme școlare.

Ca poet încadrabil în aria de influență a poeziei franceze, Bacovia nu este, cum se știe, un urmaș direct al lui Baudelaire sau Rimbaud, ci mai degrabă al lui Jules Laforgue și Tristan Corbière. Prin urmare, sensibilitatea bacoviană care infuzează paginile de jurnal ale tânărului Radu Petrescu nu poate veni pe o cale ocolită din lectura celor doi mari autori, citați direct în franceză. În plus de asta, gustul literar al adolescentului târgoviștean are cu totul alte orientări. Poezia pe care el o scrie (adunată într-un volum pe care în 1946 i-l și trimisese lui Sașa Pană spre publicare) e foarte departe de aceste nume, după cum singur o mărturisește: „...versurile sunt livrești, scrise, acum un an, sub impresia antologiei de poeți francezi

(suprarealiști) ai rezistenței, biete exerciții febricitare în gol, de începător”.

Bacovianismul se manifestă de timpuriu la Radu Petrescu nu ca manieră de a scrie, ci ca atitudine, mod de percepție și viziune estetică despre real. Sensibilitatea bacoviană a scriitorului e mai accentuată la origini, deci ea poate fi expresia unei vârste. Este însă ea și expresia unei retorici? Sau ne aflăm în fața unui model predeterminat, existențial?

Răspunsul nu e simplu de formulat, pentru că, după cum se știe, Bacovia însuși este exponentul unei sensibilități ambivalente. Criticii au observat de mult că poezia lui pendulează între autenticitate și artificiu, între existențial și retoric. Apoi – pentru a contura și mai exact spațiul asemănărilor pe care le avem aici în vedere – apartenența lui Bacovia la simbolism e discutabilă, iar expresionismul său, cât există, e unul intuitiv, lipsit de marca lecturilor specifice.

Să pornim însă – pentru a vedea ce se întâmplă în spațiul motivațiilor interioare ale scrisului – de la această constatare: la 19 ani și Bacovia și Radu Petrescu sunt încă elevi de liceu. Primul e un singuratic incorigibil care trăiește într-un anost oraș de provincie (Bacău) de la

sfârșitul secolului trecut – oraș care-și merită mai degrabă numele de târg. La terminarea liceului el are într-un caiet aproape întreg sumarul volumului cu care va debuta 17 ani mai târziu (*Plumb*, 1916). Celălalt e și el locuitorul unei așezări de provincie (Târgoviște), în care, în 1946, efectele ocupației sovietice se fac deja simțite, un singuratic cu cultul prieteniei (celebrul trio Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu datează încă din perioada liceului), care descoperă chiar în pragul debutului în volum că poezia pe care o scrie este o „mizerabilă mimetizare”. Va renunța la poezie și va debuta abia în 1970, la 43 de ani, cu un volum de proză.

Cu tânărul scriitor târgoviștean se petrece în timp o spectaculoasă evoluție. În ce-l privește pe Bacovia, deși în creația lui între scrierea poeziilor și volumele publicate va exista mereu un decalaj cronologic, el pare să rămână un scriitor egal cu sine. Dar și Bacovia va părăsi în două-trei rânduri poezia pentru proză (vezi *Bucăți de noapte, Dintr-un text comun*). În fond, pentru ambii scriitori importante sunt nu genurile sau formele literare, ci conservarea identității proprii rostiri, într-un discurs situat cât mai aproape de ființa intimă, în ciuda inerentelor sale metamorfoze structurale.

Pentru a păstra simetria inițială, vom decupa din jurnalul lui Radu Petrescu (*Catalogul mișcărilor mele zilnice*) doar conținutul anului 1946. Nu ne aflăm în fața unui jurnal oarecare, de notații spontane, aleatorii, e ceea ce observăm de la primele pagini. Însemnările sunt formulate cu grijă, propoziție cu propoziție. Descoperim în notațiile autorului, oricât de banale sau insipide ar fi ele în planul vieții, o clară voință de estetizare. Fiecare zi consemnată e un text cu o anumită autonomie compozițională. Epura scrisă a zilei se organizează în funcție de o dominantă existențială. Pentru tânărul autor al jurnalului lumea pare deja făcută să ajungă într-o carte, cu toată varietatea ei fenomenală și civilă, în forma unor propoziții definitive. Consemnarea lecturilor intră în concurență cu înregistrarea aspectelor vizuale și auditive ale naturii (geologice, meteorologice și umane), tot ceea ce este trăit pare să aspire spre matricea fixă a cuvântului definitiv.

Exercițiul însemnărilor din jurnal favorizează apariția unui nou tip de discurs în care obiectele își dezvăluie deodată consubstanțialitatea:

„Stau în casă, fereastra e deschisă și perdeaua se mișcă de vânt. Lumină, căldură, albastru, aur, aer, cântecul îndepărtat al unui cocoș, o moară de apă, huruitul căruțelor, vrăbiile, un copil de doi ani care vorbește sub fereastră, găinile, un claxon de automobil și bâzâitul unei muște prin cameră – toate acestea și-au pierdut individualitatea pentru un moment, ca să participe *la un corp comun, fără nume încă inventat, un corp sonor, ciudat de plăcut, ciudat de simplu, efemer și veșnic în același timp...*” (s. m.).

Dar fragmentul de mai sus reprezintă deja o revelație, prima revelație din paginile jurnalului. Altfel, aspectele lumii sunt prea puțin supuse reflecției, pentru că ele se reduc – ca în poezia lui Bacovia – la două dimensiuni: meteorologia exterioară și reacțiile interioare ale eului. Scheletul fiecărei zile se constituie din aceste două coordonate. În punctul lor de întâlnire se află voința și dorința de a scrie, iar pe liniile lor de ordonare apar întâlnirile cu prietenii și cunoscuții, lecturile, activitățile casnice și școlare, pornirile erotice, orașul și împrejurimile lui. Ele dau carnație zilelor, dar importanța lor e secundară. Nu de aici vor veni revelațiile, nu de aici se vor naște Ideile. Ca și în poezia lui Bacovia, în jurnalul lui



Radu Petrescu omul e o ființă meteorologică, el există în rezonanță cu fenomenalitatea lumii și acest acord devine text doar prin transfigurare (vezi în jurnalul anului 1946 notații precum: „între mine și exterior e un continuu schimb de forțe”; „lumea conlucrează cu noi”, „echilibru interior cu exteriorul”). Când transfigurarea se produce, ea e dublă, a lumii și a eului: „Dar totul îmi apare transfigurat, tremur ca scuturat de friguri”.

Bacovia nu și-a ținut un caiet de însemnări, pentru că toată poezia lui de la 19 ani e un jurnal meteorologic și psiho-fiziologic. Nu e vorba în poezia lui numai de anotimpuri și fenomene, ci și de nervi, de „nervii de toamnă” și de „nervii de primăvară”, de echilibrul niciodată posibil al exteriorului cu interiorul. Transfigurarea (absorbția lumii în simbol) e omniprezentă. Și Bacovia trăiește adesea – cum ne arată poeziile sale (*Decor*, *Amurg violet*, *Moină*, *Amurg de iarnă* etc.) – „cu senzația că lumea s-a metamorfozat” (notație din jurnalul lui Radu Petrescu).

Ca natură perceptivă și condiție ontologică, cei doi scriitori sunt acum, la 19 ani, foarte asemănători. Putem desprinde din jurnalul lui Radu Petrescu o mulțime de notații ce par rescrierea în proză a unor versuri bacoviene:

„Ninge, sunt singur și nervos. Cel mai neînsemnat sunet îmi irită timpanul stâng”; „Noroii și cer deprimant”; „Ninge apăsător (...), m-am învățat câțiva timp singur prin clasa goală privind pe fereastră castanii negri de umezeală”; „Orașul deșert, noroi, câteva lumini șovăitoare”; „...zi cenușie, enervantă”; „Stoluri de ciori pe cer albastru pal cu nori trandafirii și crengile tușate ale copacilor răsărind dintre casele stilizate de apus”; „Noaptea mă plimb de unul singur prin oraș. Lună, aer cald, dispoziții stranii”; „Amurg violet-cenușiu printre crengile plopilor...”; „...mă simt ca între decoruri, ceea ce mă enervează fantastic”; „Pe stradă trece un mort cu fanfară militară”; „...casele îmi par niște cavouri. Apusul liniștit, adânc colorat...”; „E o căldură de iad”; „...groaznică senzație de uscăciune a creierului”; „...aerul arde în jurul lunii, plopii se mișcă neliniștiți”; „Un arc voltaic incendiind câmpurile până departe, până unde și aripile sunt inutile și așteptă moartea”; „Pe undeva pe la marginile orașului, țipete desperate, o împușcătură, fluierături ascuțite, apoi mai târziu un om gonind greoi pe stradă”; „...însul de ceață pe care îl caut, către care merg”; „Afară e un aer uscat și bate vântul vânzolind frunze cenușii. Cerul e blocat de nori cenușii...”

lată și o consemnare a unei singure zile (27 octombrie 1946) ce trimite integral la Bacovia:

„Luni. Plouă. De la fereastră văd totul o variație de cenușiu și galben – al frunzelor de plop. Deși în casă e cald și bine, mă copleșește senzația de umezeală. Curg burlanele întregului oraș cu vuiet înfundat. Din când în când lumina se stinge, lăsându-mă într-un întuneric lăptos, de fund de mare. Figura mi s-a spiritualizat, colțuroasă, întunecată, ascetică.”

Apar în jurnal și acte și stări bacoviene: apatia cu manifestări fiziologice („Astăzi, în schimb, sunt apatic, cu o nervozitate care-mi dă mâncărimi pe tot corpul”), somnolența, ieșirea din minți (cauzată de muzica lui Beethoven), oboseala, simplificarea ființei, izolarea dureroasă de lume („Nu mai doresc să văd pe nimeni, sunt prea infirm și orice atingere mă face să țip de durere”), percepția sinestezică („Nori albi, ascuțiți, se desfoliază încet și atmosfera toată, casa, pomul, norul mi s-a părut o clipă să fie solidificarea în spațiu a vibrațiilor unui clopot”). Căderile psihice ale scriitorului sunt și ele bacoviene, pentru că duc la aceeași paralizie a voinței:

„...sunt un dobitoc cu simțuri grosolane, incapabil de orice, disperat, monoton, o cârțiță rănită, fără memorie”. La capătul acestor stări se află haosul, pierderea spiritului. Mai departe e de remarcat că, întocmai lui Bacovia, Radu Petrescu iubește ieșirile în natură, lunca râului, statul în pat, poezia lui Baudelaire și a lui Poe, patinajul, fumatul, târziul nopților, hoinăreala pe străzi etc. Ca și Bacovia el suportă greu școala.

Însă în paginile de jurnal pe care le avem aici în vedere Radu Petrescu nu e doar un revoltat anarhic, un senzorial copleșit de concret și un nevrotic al așteptării. Între el și Bacovia distanțele sunt, pe de altă parte, evidente.

La fel de economic și la fel de exact ca și la Bacovia, scrisul lui Radu Petrescu nu este și expresia unui deficit de energie. La 19 ani, Bacovia e un prizonier fără scăpare al universului său. Radu Petrescu e doar un ostatic pe termen scurt al neîmplinirii, care e convins că împlinirea se va produce cândva. Bacovia e un resemnat, lăsându-se pradă destrucurării. Radu Petrescu e un încrâncenat al vieții cu dispoziții ofensive, pornit în căutarea unei structuri de sine. Ca damnat al existenței, Bacovia e un scriitor de nevoie, Radu Petrescu devine scriitor din ambiția de a avea un destin.

La Bacovia așteptarea disperată aparține ființei, ca lipsă fundamentală de soluție. Radu Petrescu e convins că totul poate fi salvat prin text. La el cenușiul, banalitatea, deprimările existenței sunt trecătoare, secvențiale. El crede în „frumusețea ordinei luminoase” a scrisului. Poate că diferența esențială dintre cei doi scriitori privește finalitatea actului de a scrie. Pentru Bacovia lumea e iremediabil cădere. Pentru Radu Petrescu, orice cădere poate fi înălțată prin artă:

„Chiar și căzând, lucrurile au o frumoasă mișcare. Dă-mi puterea s-o văd, s-o prind și s-o fixez în spațiu. Diformitate nu există, ori nu o putem vedea căci ochii ne sunt făcuți după o ordine pe care o proiectează, ei, în lume. Dă-mi puterea să nu uit acest adevăr. Văd cerul albastru desfășurat colosal pe câmpurile aurii, nemișcat și ghețos, cu furtuni, ori alunecând leneș ca o coapsă de femeie peste crestele dealurilor acoperite cu vii, muzical și puțin cenușiu, materializat și nobil ca arta unui Mantegna.”

Încercând să găsim acum un răspuns la întrebarea privind bacovianismul de atitudine al tânărului Radu Petrescu, lucrurile devin și nu devin mai clare. Asemănările dintre cei doi scriitori se situează – cum am

văzut – la nivelul contingentelor vieții și ale funcției transfiguratoare a scrisului, dar acestea sunt doar aspectele imediat vizibile. Bacovia e un tranzitiv obsedat de simbol și în cele din urmă (în poeziile ulterioare volumelor *Plumb* și *Scânteii galbene*) un dezamăgit de virtuțile înșelătoare ale acestuia. Radu Petrescu privește lumea care îl înconjoară pentru a vedea în ea Ideile. Notațiile sale din jurnal au orice alt scop, în afară de un scop tranzitiv. El nu scrie pentru a descrie, ci pentru a ajunge, prin scris, într-un spațiu al permanențelor (poetice – indiferent de forma retorică aleasă, poezie sau proză – prin chiar natura lor metafizică). Transfigurarea la Radu Petrescu e înscrisă în intențiile epifanice ale eului. Transfigurarea la Bacovia e înscrisă în retorica unui tip de discurs (cel simbolist), dar substanța poeziei sale aparține „materiei oarbe”, contingentului pur.

Cum va înțelege mai târziu Radu Petrescu această contradicție? Într-un mod care, la rândul lui, ne contrariază. În micul studiu pe care prozatorul îl dedică în 1970 operei lui Bacovia (vezi *G. Bacovia*, Paralela 45, 1999 – lucrarea de licență amintită la început), toată demonstrația lui pleacă de la postulatul transcendenței categorice a creației:

„...opera poetică a lui G. Bacovia este o contemplare a universului artificializat de prezența poeziei, artificializat, adică frustrat de miezul lui viu, redus la a fi oarbă materie (al cărei *plâns* poetul îl aude în *Lacustră*), dat fiind că poezia nefiind în sine decât pur impuls formativ, principiu ritmic, nu are niciun conținut și atunci universul e ținut să i se ofere drept simplu conținut, pură materie, animalitate.”

În altă parte se arată că Bacovia transformă totul în „viziune eschatologică, transcendentală” și că el este „singurul poet român, care se teme de poezie, care descrie efectele devastatoare pe care acesta le are asupra poetului (și, prin extensie de înțeles, asupra lumii)”. De adăugat că, înaintea lui Nicolae Manolescu, Radu Petrescu descoperă că „Bacovia este cântărețul Infernului, al unui Infern mut, redus la suspine, la hohote de râs, în hî în ha, la câteva situații și gesturi stereotipe”.

Fiind un fanatic al artei, Radu Petrescu privește poezia, ca și Croce, drept singura formă estetică pură. Restul, inclusiv jurnalul, e... literatură. Poezia nu are legătură nici cu contingentele vieții, nici cu tranzitivitatea sensului. Or, jurnalul lui Radu Petrescu nu e, până la urmă, altceva

decât o căutare a Poeziei, fie aceasta și o poezie de factură romanească materializată în timp în două mari poeme ale vieții și ale *omului cosmic*: *Matei Iliescu* și *Ce se vede*.

(2000)

*ÎN IUNIE 1981 purtam cu mine nu doar intenția de a-i face prozatorului câteva fotografii, ci și două pagini pe care așternusem Câteva întrebări provizorii pentru un proiect de interviu cu scriitorul Radu Petrescu. Amabil și deferent cum îl știam, Radu Petrescu îmi acceptase propunerea, rugându-mă însă să mai am răbdare până la începutul anului viitor, căci în momentul acela toată energia interioară îi era confiscată de scrierea unei cărți care ar fi trebuit să se numească Scutul lui Ahile, dar care a primit până la urmă un alt titlu, mai emblematic și mai misterios, Meteorologia lecturii. Fac pentru moment abstracție de conținutul acestui extraordinar eseu și încerc să înțeleg ceva din latura obscură a motivelor care au condus la schimbarea titlului inițial. Poate că scriitorul avusese deja presentimentul închiderii ineluctabile și renunțase să se mai apere. Hotărâse să abandoneze pavăza mitologică și să iasă în*



*fața lumii cu mâinile goale, sfidând neprevăzutele averse ale meteorologiei destinului.*

*Așa îl și regăsesc pe Radu Petrescu în singura fotografie lizibilă din vara anului mai înainte pomenit. E o ființă însingurată și fragilă, străină de brațele ocrotitoare ale zeilor. Din deschiderea unei cămăși subțiri și albe, cu guler ascuțit ca niște vârfuri de aripi, pieptul apare gol până deasupra sternului. Capul masiv e aplecat ușor spre stânga, însă umerii și gâtul s-au crispat într-o încordare ciudată, ca și cum întreaga sa ființă ar vrea să se retragă din fața ochiului deschis al aparatului. Fruntea largă, bombată, e acoperită de riduri subțiri și adânci. De sub lentilele ochelarilor răzbate o privire vag mirată, resemnată, întoarsă înăuntru, ușor ironică. Ironia aceasta abia sesizabil amară se descifrează și mai bine în zâmbetul mohorât al buzelor, în colțurile sceptice ale gurii. Omul pare să-și zâmbească sieși, șovăielnic și persiflant. E neîncrezător, e și puțin descumpănit, e rece-amabil. Faptul că se știe fotografiat nu-i face nicio plăcere. Ochelarii mari, cu rame groase, negre, dau chipului său bine clădit un aer visător și grav, sorbindu-i viața în apa cristalelor lor protectoare. Căci nimeni n-ar putea să ne spună ce fantasmă subjuga în momentul acela atenția privitorului.*

*Las fotografia din mână și revin la cele douăsprezece „întrebări provizorii”. Într-adevăr, dacă ar fi să i le adresez acum lui Radu Petrescu, aceste întrebări ar suna cu totul altfel. Așa cum sunt formulate, nu îmi mai plac, unele mi se par naive și superficiale, altele prea pretențioase. Dincolo de asta, pe atunci nici noua viziune despre lume pe care ne-o propune literatura acestui atât de singular scriitor nu-mi era suficient de clară. Întrebările mele aveau o bătaie prea scurtă. Poate că ele nici nu meritau un răspuns. Și totuși, simt nevoia să le transcriu aici, în finalul acestor pagini, ca pe niște eterne provocări adresate aerului, norilor, meteorologiei vieții în toată complexitatea ei și acelei necruțătoare săbii solare tăind pieziș silueta lui Radu Petrescu pe o alee a Parcului Ioanid:*

*1. Să presupunem că ar exista o împrejurare editorială în care scriitorului Radu Petrescu i s-ar solicita o jumătate de pagină de autobiografie spirituală. Care ar fi propozițiile esențiale ale acestui text?*

*2. Se pare că între micul Dumneavoastră roman intitulat Didactica Nova din volumul Proze și versiunea comună, clasică să spunem, a autobiografiei există o certă diferență,*

*aproape polemic afirmată. Care este atunci, în acest caz, raportul exact, reevaluat, dintre biografie și operă?*

*3. În ceea ce vă privește, am impresia că toate „firele” (temele și structurile) cărților ulterioare se află în volumul Proze (nici Matei Iliescu nu mi se pare fără o legătură cu acesta, chiar dacă l-a precedat tipografic). Și ar fi normal să fie așa, de vreme ce suma cărților unui autor se înscrie în cele din urmă într-un Text unic, inepuizabil, mereu rescris și mereu reinventat, pe care numai accidentul morții îl poate întrerupe definitiv. Cum trebuie însă privită „schimbarea la față” a unor scriitori, de ce fenomen interior credeți că ține ea?*

*4. Pe de altă parte, literatura nu se compune oare din câmpuri de forțe estetice juxtapuse, deși comunicante, continue istoric, verificabile la nivelul unei solidarități de gusturi, principii și mentalitate afină? Cărui spațiu literar îi ar aparține, așadar, grupul de la Târgoviște?; prin ce se disting Mircea Horia Simionescu, Tudor Țopa, Costache Olăreanu, Petru Creția și, desigur, Radu Petrescu în literatura noastră de azi?*

*5. S-a observat că prozele Dumneavoastră evoluează pe suportul unor substraturi mitologice, culturale, poetice (de poetică a textului), ceea ce este semnul unei voite asumări a*

preexistențelor operei, al unei suspiciuni față de scriitura nudă, directă, fără acoperire în „abisul semnificației”. Totuși, jurnalele Dumneavoastră propun un alt tip de organism literar, un mod de a trăi actualitatea vieții și a culturii, un polimorfism cu o mare putere de absorbție a realității. Sigur, nu văd în asta nicio contradicție, dar vă întreb, nu este jurnalul o structură mai vie, de care ar trebui să țină cont mai departe evoluția în general a prozei?

6. Ce vă reține interesul în proza actuală?

7. Ce a însemnat exercițiul poetic din tinerețe pentru prozatorul de azi, Radu Petrescu?

8. Există o diferență de conștiință a limbajului între prozator și poet?

9. V-ați gândit vreodată să scrieți o carte despre proză (jurnalele sunt pline de observații dintre cele mai diverse și interesante), o carte de inițiere, concepută eventual didactic, sau de dezvăluire a unor strategii de lucru?

10. Un climat literar, o atmosferă, o anume ideologie artistică dominantă pot de multe ori lăsa în umbră probleme ale culturii a căror importanță poate că nici nu este bine înțeleasă. Ce astfel de situații credeți că sunt astăzi insuficient sau deloc discutate, ignorate cu sau fără bună știință?

11. *Ce înseamnă pentru Dumneavoastră „o zi de lucru”, cum vă întrebuințați timpul?*

12. *Ați emis asupra Iliadei considerații inedite, tulburătoare, din păcate prea puțin remarcate de așa-numiții „specialiști”. În ce măsură Homer este/ar trebui să fie astăzi cu adevărat „contemporanul nostru”?*

## Privitorul de artă

În patima sa pentru concretețe, Radu Petrescu nu este un privitor doar al lumii fenomenale, ci și al reprezentărilor ei vizuale de tip cultural. Materialitatea lumii se regăsește la fel de bine – deși în forme sublimite – în textura operelor de artă și în mesajul vizual al acestor opere. De urâtul și informalitatea lumii imediate se poate fugi nu doar în cărți sau în propriul scris, ci și în spațiul picturii, sculpturii, tapiseriei și desenului.

Și aici autorul aduce cu sine același comportament de cititor exigent și același gust. El este un consumator de artă selectiv, bine educat, care nu-și ascunde slăbiciunile pentru un pictor sau altul, dar care-i tratează pe pictori ca și cum ar fi și ei niște scriitori, adică niște constructori de text. Nu e nimic ciudat aici, pentru că textul reprezintă,

cum se știe, o sumă de echilibre, raporturi de forțe, simetrii, focalizări, puneri în abis. Faptul este valabil atât pentru textul literar cât și pentru textul vizual al operei plastice. Radu Petrescu ia foarte în serios această similitudine de organizare și procedează în consecință.

Orientarea spiritului său analitic spre „structura” și spre „textura” a *ceea ce se vede* este evidentă în jurnale – scrieri care pun în lumină și faptul că în conștiința prozatorului se află ascuns un critic de artă *malgré soi*. Din aceeași necesitate de a se confrunta cu sublimările estetice ale vieții, căutând peste tot forme și idei, Radu Petrescu răsfoiește albume de reproduceri, vizitează muzee, intră în consignații și în galeriile de artă. Pentru unii artiști (cum sunt Pallady și Petrașcu) ajunge să facă o pasiune deloc inexplicabilă. Cu timpul, prozatorul – care se apropie tot mai mult de lumea celor care pictează, în care leagă și câteva trainice relații de prietenie – e chemat să vorbească la deschiderea unor expoziții, participă la colocvii, inițiază dialoguri cu artiștii.

Nu pare să facă aceste gesturi „cu program”, nu pare să caute în contactele sale cu arta ceva anume, adică mai mult decât un funciar sincretism, însă din momentul în care contactul s-a produs acesta devine esențial,

supunându-se unei logici secrete, unui mod de interpretare cu totul personal. Descoperirile pe care le face scriitorul se integrează automat în sistemul său cultural și în orizontul său de gust, lipsit de orice limitare conservatoare. Pare să-l intereseze în egală măsură pictura tradițională a unui Luchian și căutările experimentale în planul fotografiei pictate ale unui Grigorescu Ion, viziunile lui Bruegel și arta infantilă, sculpturile lui Henry Moore și desenele Getei Brătescu, postimpresionismul francez și arta țărănească autohtonă, Pallady și Țuculescu, arhitectura și tapiseria, arta monumentală și eboșa grafică, materialitatea rugoasă a picturii lui Petrașcu și pictura dematerializată a lui Paul Gherasim.

Multe observații se adună în paginile jurnalului (sau ale romanelor sale, vezi în special *O singură vârstă*) și ne sunt restituite ca atare, dar Radu Petrescu scrie, cu intermitențe, și prezentări de catalog sau mici articole pe care le publică în reviste sau înregistrează din când în când pe bandă de magnetofon discuții cu unii artiști de care se simte atras. Neintegrate în jurnal, topite câteodată în materia unor cărți de proză, aceste texte distincte, ordonate cronologic într-un dosar, ajung în timp să atingă

proporțiile unei cărți. Este o carte pe care prozatorul nu o va schița niciodată ca structură, deși textele care ar putea alcătui cuprinsul ei sunt tot mai multe și tot mai exact polarizate pe câteva teme obsedante. Nepropus niciodată publicării, nici în timpul vieții autorului, nici ulterior, dosarul acesta în care s-au adunat micile eseuri de artă ale lui Radu Petrescu a rămas multă vreme o carte potențială ce se cerea concretizată într-un gest editorial.

Avem acum la dispoziție această carte și ea poartă un titlu cu puternice reverberații în cuprinsul ei tematic: *Locul revelației* (Paralela 45, 2000). Îngrijită de soția scriitorului, Doamna Adela Petrescu – care a asigurat acuratețea transcrierilor și exactitatea localizării textelor – cartea s-a născut aproape singură, din însumarea unor scurte comentarii și eseuri – unele inedite, însă cele mai multe risipite în câteva reviste ale anilor '60-'80 – care, surprinzător, se înscriu într-un principiu de coerență parcă dinainte calculat. E posibil ca această coerență să fie rezultatul aceluiasi patos al aceleiasi priviri scormonitoare care, pentru a-și împlini menirea, se simte obligată să înghețe lumea în tiparele scrisului, dar ea e și



expresia unei vocații de căutător al ideilor de dincolo de coaja lucrurilor.

Aptitudinea privirii atente n-a fost niciodată la Radu Petrescu o abilitate tehnică. Autorul nu și-a revendicat veleități de critic de artă profesionist. „Meseria” de privitor e, în cazul său, o componentă a meseriei de scriitor. Scriind despre tablouri și sculpturi, Radu Petrescu n-are de ce să schimbe o trusă de instrumente cu alta, un vocabular cu altul, el nu-și leapăda haina de prozator pentru a deveni specialist în câmpul artelor vizuale.

Limbajul comentariului, cu toate particularitățile sale cunoscute din jurnale sau din *Meteorologia lecturii*, nu se schimbă aproape deloc în *Locul revelației*, prin integrarea, să zicem, a unor concepte specifice. Radu Petrescu descrie aproape în aceiași termeni o sculptură de Henry Moore sau o bucată de cer, o pânză cu un cap de țărăncuță de Grigorescu sau un personaj feminin din propriile sale romane. Așa cum, oriunde s-ar afla, autorul ține în buzunar o carte, el poartă cu sine și o permanentă dispoziție spre decuparea lumii în scene, tablouri de natură, secvențe urbane, supuse imediat analizei și reflecției. Și pentru că o lucrare de artă se prezintă ea însăși ca un decupaj, atenția privitorului se îndreaptă

imediat spre textura ei și în final spre felul în care ea e construită. [Conduita aceasta e transferată în spațiul artei din spațiul vieții, pentru că și în viața lui diurnă prozatorul e un posedat al privirii ca mijloc de a conferi lumii înconjurătoare o structură și o coerență de sens.<sup>5</sup>]

Descoperim în paginile jurnalelor nu puține pasaje în care Radu Petrescu vorbește despre educarea ochiului pentru a dobândi știința privirii. Ochiul artistului, fie el prozator sau pictor, creează în *continuum*-ul existenței o fantă spre inteligibil. Știi să scrii în măsura în care știi să privești și știi să privești în măsura în care ești posesorul unei priviri educate. Această privire educată înseamnă, înainte de toate, priceperea de a vedea aerul dintre lucruri. E vorba deci de o privire pentru care nici volumetria, nici perspectiva nu au secrete. Radu Petrescu este – poate că nu s-a observat încă acest fapt – un prozator al volumelor și al plenitudinii obiectului. E ceea ce-l distinge imediat de așa-numita „școală a privirii”, promovată de noii romancieri francezi ai anilor '50-'60.

---

<sup>5</sup> Pasaj existent în varianta electronică a cărții, care lipsește însă din ediția apărută la Editura Grinta. (n.m. C.M.)

Privirea prozatorului nu este un aparat de filmat care baleiază cu insistență maniacală obiectele care-i ies în cale, ci un instrument care dizlocă aerul pentru a ajunge la obiect, un mecanism perceptiv care pe măsură ce vede construiește ceea ce vede, creează adică contururi, volume, tipare, interfețe, spații de contrast și echilibre cromatice. Dar această privire e și o privire cerebrală, care gândește pe măsură ce înaintează spre obiect sau în obiect, percepția transformându-se invariabil în idee. Dacă apropierea nu pare, totuși, prea riscantă, am putea spune că Radu Petrescu e un Cézanne al vizualizării verbale (a se vedea în cuprinsul acestei cărți mărturisirea autorului în legătură cu adevărata înțelegere a viziunii pictorului francez, mărturisire făcută în intervenția sa din cadrul colocviului *Studiul II* de la Timișoara).

În cazul comentariilor sale aplicate operelor de artă e de remarcat, înainte de toate, credința că numai o bună descriere a obiectului garantează și o bună înțelegere a lui. Scriind despre Bruegel, Țuculescu, Grigorescu, Henry Moore, Marin Gherasim, Mimi Podeanu și alții, prozatorul se simte mai întâi obligat să ia obiectul în posesie, să-l fixeze adică într-un desen verbal, într-o imagine (de)scrisă, noțional lizibilă, lexical palpabilă. Sigur că înțelegerea

unui obiect vizual nu este posibilă decât prin analogie, de unde deseale comparații și nu puținele metafore care apar în câmpul încercărilor sale de a transpune imaginea iconică în imagine verbală, dar, dincolo de permanenta urgență a aproximării, e de reținut finețea distincțiilor atunci când e vorba de game, tonuri, câmpuri de culoare, tușe și linii, sau de volume, suprafețe, reliefuri, matrice. Descrierea nu se oprește niciodată la „coaja lucrurilor” și ea nu e declanșată oricum, ci cu senzația descoperirii unei ordini secrete a vizualizării, pe care lucrarea studiată o impune dincolo de tema aparentă pe care el o ilustrează. Ordinea aceasta ascunsă e desigur abstractă și nu oricine o poate vedea. Dincolo de „pitorescul” sau „monstruoșitatea” obiectului artistic se află tensiuni nebănuite, raporturi de energii gestuale ce depășesc cu mult intențiile conștiente ale creatorului.

Să luăm două exemple cât se poate de grăitoare. În două pânze, de altfel foarte cunoscute, ale lui Nicolae Grigorescu, Radu Petrescu nu vede deloc ceea ce în general vede toată lumea: pitorescul reprezentării, cu toate precizările tehnice aferente. El nu-l privește pe Grigorescu ca pe un ilustrator al unui revolut specific național. Pictura lui e analizată la rece, în configurațiile ei

subiacente, în dimensiunile ei tensionale, ca o aventură a culorii și a gestului, dar și ca o expresie a unei pasiuni formative de natură spiritual-modelatoare:

„O invazie suavă de alburii, pornită din colțul stâng de sus, izolează în sine, în *Peisaj cu turmă* (...) o frumoasă formă albastră limpede, cerul, și cuțitul o întrerupe din loc în loc fie ștergând, subțind, fie suprapunând același alb peste urmele de pensulă adânci și împăcate, paralel albastrului extrem, verdelui și violeturilor roșcate ale acestuia. Este adevărat că apar aici, jos, având în fundal pe o clină o masă de brunuri răspunzând cu o mișcare aproape animală, inversă, mișcărilor de deasupra-i, din nori, un personaj culcat și niște oi care spun altceva decât peisajul, însă privitorul sare repede peste acest accident, e drept, surprinzător, să se oprească la tufa din dreapta, ce din spatele clinei arde cu flăcări scurte, gri-verzui. (...) Un alt peisaj cu titlu aproape asemănător, *Peisaj cu turmă de oi*, atrage atenția, în mod special, nu atât prin efectul de lumină datorat spărturilor din frunzișul enormilor arbori, ci prin cei trei pași verzi pe care norul hieroglific din centrul panoului îi face îndărăt până pe orizont, descriind cu ei un unghi ascuțit cu vârful orientat către dreapta. În pictura lui Grigorescu focul subiacent nu ajunge totdeauna până la suprafață cu radiațiile sale și apar astfel locuri reci, străine,

inerte, coabitând, uneori în aceeași lucrare, cu cele viabile, a căror vibrație însă capătă astfel, departe de a fi stânjenită, un accent adesea patetic...”

O analiză a acestui tip de comentariu – care reușește să vorbească simultan despre relațiile dintre culori și despre mâna care poartă pe pânză cuțitul – ar fi mai mult decât necesară, dar nu aici. Mă limitez să observ că, oarecum în răspăr cu critica curentă, patetismul picturii lui Nicolae Grigorescu e interpretat de Radu Petrescu ca o chestiune tehnică (raportul suprafață – profunzime), și nu tematică, fapt care-l plasează pe artist într-o nouă lumină, neobișnuită.

Cel de-al doilea exemplu – poate mai elocvent decât primul – e decupat dintr-un comentariu dedicat sculpturii lui Henry Moore, pe care Radu Petrescu a putut-o studia „pe viu”, în 1966, la expoziția de la Sala „Dalles”. Vom constata că și aici intenția comentatorului e aceea a unei vizualizări hermeneutice, în care descrierea să poată releva semnificațiile ascunse ale reprezentării, sensurile spațiale ale configurației obiectului. Iată cum este prezentată, într-o singură și enorm de complicată frază, una dintre sculpturile pictorului englez:

„Capul figurii culcate din 1957 (catalog 24) privind cu bărbia ridicată într-o depărtare deocamdată enigmatică arată, pe deasupra genunchilor, zdrobitori, desfăcuți într-o mișcare de foarfece și lăsând contemplării, printre ei, un lung tunel deschis circular, la capătul opus, între bust și brațe, spre dreapta – și urmând acest îndemn te afli deodată, în momentul în care ai ajuns sub ochii care continuă să nu te zărească și nu te vor zări niciodată, în fața unei deschideri ca de văgăună, de straturi tectonice prăbușite, largă, sub arcada piciorului drept cu genunchiul ridicat, în fundul căreia palpită concav și golaș pântecul și am rămâne cu un sentiment de animalică impudoare, dacă încă un pas înainte nu i-ar elibera acestuia capătul inferior, ascuțit și rotunjit ca un ou, descoperind că pântecul este în realitate un pântec de matcă, de insectă imens ploditoare, și că depărtarea spre care capul, acum cu totul întors de profil, privește atât de intens, este aceea populată de generațiile viitoare, rod al acestei născătoare de viață.”

Remarcăm imediat că semnificația „figurii” lui Henry Moore apare odată cu parcurgerea ei vizuală, în încercarea de a surprinde componentele ei volumetrice și tactile. Și nu e deloc lipsit de importanță faptul că la expoziția de la

Sala „Dalles” Radu Petrescu a plecat însoțit de un fotograf căruia i-a cerut să surprindă sculpturile artistului englez în secvențialitatea desfășurării lor spațiale. Volumele și suprafețele sunt citite și de data aceasta potrivit aceleiași grile perceptive și stilistice (ca în fragmentul dedicat picturii lui Grigorescu), pe o scară a observației deloc neutră, care în ultimă instanță trimite la unghiul de vedere al privitorului. Deși acesta nu este un simplu unghi în care se situează ochiul, ci locul unei viziuni interpretative, un loc (firește!) al *revelației*.

Pentru Radu Petrescu e important nu doar să știi să citești, ci și să înțelegi, în cazul unei picturi sau sculpturi – obiecte care se oferă percepției în simultaneitatea lor – de unde să începi să citești. Cum să citești spațialitatea, cum să transformi simultaneitatea în liniaritate și imaginea statică într-o narațiune descriptivă, acestea par să fie problemele fundamentale ale oricărui comentariu afectat unei opere plastice. În cazul de față, demersul se simplifică oarecum, pentru că ne aflăm – trebuie să repetăm asta – în fața unui prozator pentru care sintaxa e o componentă esențială a sensului. Ceea ce se vede întotdeauna e ceea ce este scris. Sensul unei imagini



vizuale apare odată cu închiderea lui într-un parcurs descriptiv sau conceptual.

Toate aceste observații sunt valabile pentru aproape toate textele cuprinse în volumul *Locul revelației* care, prin denumirea sa, împrumută de fapt un titlu dintr-un comentariu dedicat ciclului *Bolți de lumină* al pictorului Paul Gherasim, artist pentru care „acromatismul bolților își are originea într-o activitate interioară vertiginoasă care, conjugată cu tendința, la fel de puternică, de extensiune spre infinit a imaginii construite (...) duce mișcarea până la limita de unde ar scăpa cu desăvârșire percepției”. Maniera lui Radu Petrescu de a discuta despre obiectele vizuale (tablouri, sculpturi, desene) nu este aceea a unui specialist în retorica iconologică, ci a unui subtil și nesățios „devorator de imagine”, pentru care privirea e o modalitate de îngurgitare a lumii și de savurare a gustului ei. Savoarea aceasta implică însă și o componentă mentală, care înseamnă, în final, transformarea obiectului în concept și mai departe includerea acestui concept într-o rețea de sensuri și condiționări.

În arta lui Paul Gherasim, de pildă, Radu Petrescu observă că procesul de dematerializare a substanței picturale, împins, cum am văzut din citatul de mai sus,

până la „acromatism”, urmărește o formă *sui generis* de transcendență spirituală. Dar această transcendență e aproape în orice situație mai puțin personală decât pare. Artistul nu e niciodată singur în demersurile sale, el caută să *regăsească*, nu să găsească. Tiparele tradiției sunt implacabile, totul e să ajungi cu adevărat la profunzimea și autenticitatea lor. Unii artiști reușesc. Mimi Podeanu „a găsit în tapiserie simplitatea elementară a unui gest arhaic”; „Ca și G. Petrașcu (...), pictorul Marin Gherasim a pătruns adânc drama și splendoarea zidirii în confruntare cu timpul, a spiritului dominând implacabil și mut zbaterea empiriei”; pictura lui Florin Niculiu trimite la Da Vinci, Baudelaire, Ludwig Tieck, Alain Fournier sau la Goya și motivele stilului rococo. Alte exemple sunt la îndemână în paginile cărții.

Mai importantă e însă constatarea că în aceste comentarii dedicate artelor vizuale metoda de lectură a prozatorului (ilustrată exemplar în *Meteorologia lecturii*) își spune încă o dată cuvântul. [Există o istorie a formelor și a temelor, a motivelor și subiectelor, care ține de mișcările subterane ale culturii.<sup>6</sup>] Ceea ce a învățat Radu Petrescu

---

<sup>6</sup> Pasaj care lipsește din ediția de la Editura Grinta. (n.m. C.M.)

din lecturile sale e faptul că orice text literar care-și merită numele nu poate trăi prin simpla lui contingentă. În transparența oricărui text se află un alt text, imaginile ascund idei, ideile ascund origini, originile ascund alte cărți. Aprioric vorbind, orice operă literară nu poate să fie decât o parafrază la alte opere. Dar parafrizarea nu este un demers în care te poți angaja sau nu, după voință. Parafraza are în ea ceva tragic, ține de o necesitate ineluctabilă a creației. Orice operă e într-un anume sens o reluare. Marile modele literare și artistice țin lumea în echilibru, păstrează forma acestei lumi. Formele noi se nasc din reutilizarea formelor vechi, altfel lumea s-ar risipi, ea ar deveni de nestăpânit.

Situându-se în spațiul artistic al privirii, Radu Petrescu se rezumă la aceeași obsesie fundamentală: relevarea capacităților limbajului de a pune lumea într-o formă interpretabilă. Asemenea scriitorului, artistul plastic nu poate fi, pe un prim palier al sensibilității sale, decât un fascinat al magmelor existenței. Dar în aceeași măsură el trebuie să fie și un posedat al ideii și al frumuseții. Limbajul înseamnă antropomorfizare, chip uman aplicat peste lucruri, și aceasta e o constantă a oricărui demers

cultural, indiferent de situarea lui istorică. Modalitățile antropomorfizării devin astfel principii de evaluare culturală și artistică. Arta plastică înseamnă, și ea, transcendență, suprapunere de sensuri, pasișă, model, reconvertirea vechiului în nou, formă consolidată, antropomorfizare și antropomorfism, un drum către condiția omului cosmic. *Locul revelației* se află acolo unde lumea și-a pierdut materialitatea naturală, pentru a deveni o materialitate impregnată de gestul uman.

Când scrie despre artiști, chiar și despre aceia pe care nu i-a cunoscut, Radu Petrescu e fascinat de individualitatea lor. Există o anume voluptate în a recompune trecutul unui artist, care, la un moment dat, prin descuamări succesive de ipostaze, ajunge să nu mai fie un om „de pe lumea aceasta”. Vorbind despre casa lui Luchian sau despre casa lui Petrașcu, despre colecții de artă (Colecția Siligeanu) și colecționari (A. Apostol), Radu Petrescu încearcă să afle resorturile ascunse ale spiritului. Aceleași constante sunt căutate și în „biografia” unor orașe și locuri (subiect care face substanța unui întreg capitol din cartea aici în discuție). În ecuația transfigurării creatoare biograficul este de multe ori un element esențial. În biografie par să se afle ascunse atât povestea, cât și

sensul operei unui artist. Dar operele sunt condiționate și de contextele în care ele s-au născut, de ideile culturale mari care le subsumează. Să nu uităm că în *Meteorologia lecturii* tragic e întotdeauna acel personaj care a ajuns la conștiința că destinul său e în mâna unui Autor care scrie. Artistul plastic e și el un astfel de personaj.

Dar care e atunci rațiunea intimă a gestului creator, care sunt scopurile ultime ale unui artist? În *Locul revelației* o analiză exemplară e aceea dedicată picturii lui Bruegel, expresie a unei coerențe tematice secrete și a unui tragism surd al existenței, atenuat de bunul simț moral al artistului. În ciuda tuturor constrângerilor, în pofida damnării la chinul de a căuta forma ultimă (divină, în esența ei, cum am văzut), rațiunea gestului creator nu poate să fie decât una ontologică, scopurile artei ca și scopurile scrisului fiind în directă atingere cu existența. E o lecție pe care ne-o comunică încă o dată, și prin această neașteptată carte, Radu Petrescu.

(2000)

*RADU PETRESCU CITEȘTE pentru a se apăra de hipertrofia interioară a ceea ce trăiește, vede, simte,*

descoperă. În cazul său, cititorul e, de fapt, acela care încearcă să-l protejeze pe scriitor, să-l imunizeze față de „răul existenței” și să-i dea putere. Să conchidem atunci că lectura este în acest caz o contrapondere la pulsuniile informale ale corporalității și percepției? Sensibilitatea autorului e orientată nu doar spre intensitatea oricărei prezențe sensibile, ci și spre ceea ce este excesiv și excentric în lumea înconjurătoare. Percepția lumii e împinsă uneori spre absurdul notației, detaliile se acumulează în exces, grotescul vieții se etalează în configurații ce nu exclud, paradoxal, estetismul.

Sensibilitatea autorului prezintă certe afinități cu Urmuz, Bacovia, Mateiu Caragiale, G. Călinescu. Speriat de spectrul neantului, el construiește „arhitecturi de aer” salvatoare, fiind însă și el, ca și Bacovia, un obsedat al conștiinței că „în curând, încet, va cădea în gol tot”. Materialitatea lucrurilor lumii, partea de abis și de perisabil a contingentului obiectual îl fascinează pe prozator, îl atrag irepresibil cu toată brutala lor prezență. Sigur că această atracție anarhică și depersonalizatoare nu este imediat vizibilă în paginile cărților. Însă cititorul simte că sub materia scrisului său palpita golul de sens al materiei.

*Putem să recitim cărțile sale și să urmărim felul în care el descrie copacii, norii, clădirile, cerul, obiectele, chipurile oamenilor, vegetația, cerșetorii, femeile, apa, lumina, ploaia, vestimentația, animalele, pământul, peisajele, totul. Ceea ce se vede în ultimă instanță în aceste cărți e lupta celui care scrie cu obstinația materiei de a nu deveni adjectiv, nume, propoziție, acțiune, imagine. Radu Petrescu știe că lumea e făcută pentru a ajunge într-o carte nu în forma ei pură, ci așa cum este ea, cu toată varietatea ei surprinzătoare, însă închisă etanș în corsetul sintactic al propozițiilor și frazelor.*

*S-a spus deja că scrisul acestui autor seamănă cu un năvod cu ochiuri foarte mici în care a fost prinsă o dată pentru totdeauna substanța existenței. Realul e o pradă, iar știința prinderii acestei prăzi se învață din lectură, din scrisul celorlalți, al măștrilor. Marcat de foamea sa de concretețe, Radu Petrescu citește pentru a ajunge la o cât mai precisă știință a captării realului. Poate doar în cazul lui Odobescu și Mateiu Caragiale, care sunt și ei niște cerebrali ai stilului, fugind de pulsionile informale ale propriei sensibilități, să întâlnim o situație similară. Dar cei doi sunt într-adevăr – așa cum a arătat Tudor Vianu – niște prozatori artiști, care-și caută stilul și care se închid aproape ermetic în propriul stil.*

*Se poate vorbi și la Radu Petrescu despre un stil căutat, dar asta numai în măsura în care această căutare ocolește expresivitatea, pentru a ajunge să fixeze curgerea lumii în imagini precise, definitive, cu funcție securizantă. Aceste imagini, liniștitoare prin aerul lor de obiecte perfecte, ies din tipare stilistice date sau sunt rezultatul unui travaliu personal de textualizare. Când nu e un spontan pictor impresionist al unor scene cotidiene (în paginile de jurnal), scriitorul e un subtil promotor al pastişei și al parafrizei (în romane). Însă peste tot e vorba de arhitectură verbală.*

*Radu Petrescu se apără de grotesc, urât, patologie, monstruozitate, murdărie, nebunie, absurditate prin sintaxă, prin mai multe sintaxe cu mai multe viteze și cu mai multe grade de complexitate. El este un virtuoz al formei narrative, dar această formă e rodul lecturii, al cunoașterii în amănunt a istoriei prozei românești și europene. De adăugat, în sfârșit, și faptul că în măsura în care e un „sintaxier”, Radu Petrescu e în unele porțiuni ale operei sale și un terapeut al existenței informe, un reprezentant al esteticii urâtului, ca Flaubert și Baudelaire, Caragiale și Arghezi.*

## Narațiunea simultană



Chestiunea textului epic simultan mi se pare de o mare importanță pentru înțelegerea și interpretarea prozei lui Radu Petrescu. Chestiunea în discuție – puțin studiată până acum și încadrabilă într-o retorică a structurilor estetice – nu poate fi abordată fără o minimă descriere a contextului care a generat-o. Primele observații despre scriitura în dublu sau triplu registru apar, cum am văzut deja, în paranteza din 1977 introdusă de Radu Petrescu în *Oceanul întors*, jurnalul său de la începutul anilor '50. Reluate cu minime modificări și adăugiri în *Meteorologia lecturii*, aceste considerații au în vedere schițarea unei poetici a epicii europene de la Homer și Vergiliu la Joyce și alți romancieri moderni.

În hermeneutica sa, Radu Petrescu acordă Renașterii statutul privilegiat al unei epoci de mutații fundamentale. În această perioadă accentuarea dualității eu – lume, apariția conceptelor de „microcosm” și „macrocosm” reprezintă urmarea unui entuziasm științific și analitic, manifestat cu precădere în domeniile arhitecturii, construcțiilor, medicinei și mecanicii, care a marcat întreaga concepție culturală a secolelor al XV-lea și al XVI-lea. Febra tehnică și experimentală a epocii nu se limitează doar la perimetrul activităților economice,

practice, ea cuprinde și sfera artei. Modul ingineresc de a gândi, propriu omului renascentist, înseamnă în cazul particular al literaturii abandonarea misticii naive a inspirației în favoarea unui nou tip de raționalitate constructivă ce nu va întârzia să se aventureze în căutarea unor noi mecanisme ale creației.

Un exemplu în această direcție este opera lui Torquato Tasso care, în *Ierusalimul eliberat*, descoperă – am evidențiat mai înainte acest fapt – scriitura în transparență sau parafraza cu dublă intenție. Astăzi, când știm atât de bine ce este intertextualitatea și ce înseamnă parafraza modernă a unor texte de referință, când ni se pare firesc să parcurgem romanul *Ulise* al lui Joyce ca pe o rescriere a *Odiseei* și o imagine textuală a corpului uman, invenția lui Tasso poate părea un element destul de obișnuit al retoricii literare. Lucrurile nu stau tocmai așa, pentru că, după cum descoperă Radu Petrescu – ceea ce, în fond, se poate și verifica, atâta vreme cât biblioteca ne stă la îndemână – autorul *Ierusalimului eliberat* „nu are precedenți, are doar urmași”. Invenția lui Tasso nu constituie o simplă excentricitate estetică, cum am fi poate înclinați să credem. Având în vedere apartenența autorului la o perioadă istorică în care retorica manieristă

începe să cunoască o mare înflorire, trebuie să spunem că scrierea în transparență e un produs al ingeniozității și al voinței de a realiza opere dificile, cu un grad ridicat de spectaculozitate. Acest gen de construcție reprezintă o performanță tehnică în care e comprimată o nouă viziune despre lume și despre structurile ei directe și ascunse.

Edificată pe temelia culturii greco-latine, Renașterea constituie o rescriere a vechiului univers păgân în forme noi, moderne, universaliste în intenție. Mitologia, literatura și arta anticilor devin acum într-o asemenea măsură repere și modele ale vieții și ale creației, încât ele primesc statutul de arhetipuri. Putem spune, prin urmare, împreună cu Radu Petrescu, că în abisul cărții lumii renaștentiste se situează cartea scrisă a celor vechi. În încercarea de a face perceptibilă unitatea metafizică a lumii, structurile ei de suprafață și cele de adâncime fuzionează într-o sinteză complexă, deschisă atât spre devenirea experimentală a prezentului, cât și spre elementele invariabile ale trecutului.

Poem eroic, desfășurat în spațiul fanteziei și al miraculosului, *Ierusalimul eliberat* e un rezultat al reiterării unor modele antropologice fundamentale ce și-au găsit întâia întrupare în *Iliada* și *Odiseea*. Faptul că

literatura europeană a timpurilor moderne (care începe cu *Eneida* lui Vergiliu) se caracterizează prin aspirația integrării sale în „suma homerică” e o realitate asupra căreia meditația lui Radu Petrescu revine nu o dată. Dincolo de această nostalgie a originilor (care exprimă, în fond, fascinația retroactivă a suflului epopeic), în ceea ce-l privește pe Tasso, mai e de adăugat și noutatea viziunii sale asupra lui Ulise, personajul odiseic. În elogiul pe care i-l dedică într-un pasaj al poemului său – ducând mai departe o intuiție a lui Dante –, Tasso vede în figura rătăcitorului din Ithaca un erou al depășirii limitelor, un spirit deschis oricărei experiențe de viață, obsedat de infinitudinea lumii, dar și un simbol al „ardorii constructive a poetului”, ceea ce reprezintă încă o transformare a imaginii moștenite de la Homer.

Mai departe, în prelungirea unei analize a lui Jean Ricardou, Radu Petrescu identifică în Arthur Gordon Pym, personajul lui Poe din binecunoscuta nuvelă, o ipostază tocmai a acestui Ulise pe care l-a impus tradiția renascentistă. Poe, autorul de povestiri fantastice și insolite, este citit în *Meteorologia lecturii* din perspectiva acelei poetici a inteligenței creatoare, capabilă de efecte

estetice controlabile, teoretizată în celebrul *Principiu poetic*. Scriitorul american este un rafinat tehnician al echivocului și un cunoscător desăvârșit al funcției *mise-en-abâme*-ului, care a înțeles bine ce înseamnă dezvoltarea motivelor paralele în cadrul unei singure unități textuale. Imagine a unei aventuri a cunoașterii, călătoria pe apele oceanului a personajului central din *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* reprezintă nu mai puțin un discurs despre aventura scriiturii. Aici nu mai avem de a face cu poetica narațiunii simultane, ci cu o tehnică nouă, a intricării motivelor, pe care o va folosi la noi, cum am arătat deja, Caragiale în nuvela sa *Două loturi*.

În lectura lui Radu Petrescu, autorul *Momentelor* se dovedește un specialist al grotescului și al absurdului existenței, un precursor al prozei lui Urmuz. Prin creatorul lui Gayk școala naturalistă atinge punctul său final în ipostaza omului-lucru, a hibridului anatomo-mecanic cu funcționare absurdă. De luat în seamă sunt și personajele romanelor lui Călinescu ce par niște păpuși sau manechine aruncate în jocul mecanic al vieții. Cert este că modelul renascentist al personajului (omul văzut ca microcosm) se degradează în timp. De la Caragiale înapoi în literatura noastră se poate vorbi despre o tradiție a

aspirației personajului uman spre rigiditatea obiectului și despre un adevărat blocaj, specific modern, la nivelul reprezentărilor despre persoană.

leșirea din această criză se petrece, cum se știe – și în acest punct al discuției Radu Petrescu nu spune nimic nou – prin ideologia estetică a experienței și a trăirii în imediat. Absurdul vieții e contracarat prin autenticitatea consumării ei la o mare intensitate, ceea ce și propun romanele semnate în perioada interbelică de Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, Mircea Eliade. Soluția aceasta e însă parțială, unilaterală. Autenticismul înseamnă o renunțare la metafizică și la complexitatea construcției textuale pe mai multe etaje desfășurate simultan. Cel puțin, aceasta este părerea lui Radu Petrescu. Din toată demonstrația sa se vede bine că el e interesat nu doar de aspectele tehnice și istorice ale scrierii în transparență, ci și de relansarea acestui procedeu.

Subtil cunoscător al metamorfozelor prozei românești, autorul *Meteorologiei lecturii* țintește – am mai spus-o în alt context – spre constituirea unei poetici personale, una extrem de ambițioasă și de lucidă în datele sale de bază. El urmărește să sintetizeze într-un nou tip de scriitură

poetica registrelor simultane (cu *background*-ul ei mitologic și simbolic) și ideologia autenticității în cheie realistă. Toate scrierile sale de ficțiune se desfășoară în acest sens, cu mențiunea că în spațiul literaturii noastre terenul investigat e aproape virgin. De aici importanța enormă pe care Radu Petrescu o acordă operei lui Joyce. Lipsit de o reală concurență autohtonă, el are ambiția de a propune un nou mod de a face roman, ieșit din cunoașterea pe cât posibil completă a realizărilor europene ce i-au premers.

Lectura operei lui Joyce (în principal romanul *Ulise*), pe care Radu Petrescu o face destul de târziu, după 1960, e, probabil, în măsură să explice unele elemente ale evoluției viziunii sale epice. Flaubert și genialul irlandez sunt scriitorii cu cea mai pronunțată funcție catalitică în formarea și desăvârșirea conștiinței artistice a prozatorului român. Trei sau patru sunt problemele pe care Radu Petrescu le reține ca făcând interesul cărții lui Joyce în raport cu tradiția homerică: pastișarea stilurilor istoriei prozei engleze, anularea dualismului microcosm-macrocosm prin inventarea unei tehnici narative ce „lucrează pentru a răspândi în infinit personajul și pentru

a anexa personajului infinitul” și construcția în transparență. Radu Petrescu va fi descoperit cu uluire și satisfacție faptul că elementele onto-retorice care-l preocupaseră pe autorul lui *Ulise* erau și propriile sale obsesii (dovadă, insistenta cercetare a structurilor *Iliadei* și analiza cântului XII din *Ierusalimul eliberat* în *Oceanul întors*, parafrizarea retoricilor de gen în *Sinuciderea din Grădina Botanică*, tema omului cosmic în *Matei Iliescu* etc.), și asta încă înainte de lectura celebrei opere dublineze.

Considerând romanul *Ulise* drept o realizare estetică de excepție, „o performanță foarte greu egalabilă”, autorul român nu ezită să observe – așa cum a făcut și în cazul *Falsificatorilor de bani*, romanul lui Gide – că viziunea lui Joyce e, totuși, una fatalmente limitată. Dacă mișcarea de antropomorfizare a orașului și de transformare a celor două personaje principale (Leopold Bloom și Stephen Dedalus) în niște uriași în perpetuă rătăcire, dotați cu o infinită sensibilitate și inteligență, constituie un mare pas înainte în direcția conturării unei noi forme de cuprindere a lumii și a omului, care să depășească impasul dualității renaștentiste, modul în care Joyce rezolvă raportul dintre sine ca autor și eroii pe care îi aduce în scenă rămâne



nesatisfăcător. Autorul nu se instituie în destinul celor care trăiesc în paginile romanului său, mulțumindu-se să rămână „figura simbolică a cărții în curs de a se face”. Era însă strictă nevoie de stabilirea acestei identități între cel care scrie și ideea destinului? Radu Petrescu afirmă că aceasta este singura modalitate de recuperare prin literatură a fiorului tragic, fior pierdut de lumea noastră modernă începând cu *Eneida* lui Vergiliu.

Dar ce înseamnă în acest caz *tragicul*? Cum am văzut, conceptului i se descoperă o nouă definiție și un nou spațiu de aplicabilitate. Limitarea precisă a valorii sale numai la lumea cărții este întemeiată, dar asta numai dacă acceptăm să privim literatura ca pe un domeniu opus autodeterminării. Radu Petrescu sesizează această imposibilitate a autodeterminării textuale și o transformă în realitate epică. Personajele unui text pot fi considerate și niște entități prin care textul devine conștient de sine. Destinul textului/al personajelor nu poate fi controlat dinăuntru, prin forțe proprii de dezvoltare și metamorfoză. Acest destin este „scris de cineva din afară”, de autorul textului care știe, la rândul lui, că punerea pe hârtie a unui scenariu epic implică responsabilitatea construcției

unui destin/a unor destine. De aici apare tragicul, din conștiința imposibilității de a depăși ecuația literară a „producerii” unei cărți, care grevează atât asupra celui care scrie (autorul), cât și asupra celui care este scris (personajul). În cazul revelării adevăratei lor ființe, personajele ajung să descopere că ele sunt niște simple existențe de hârtie, fără un alt destin decât acela care le-a fost rezervat de autorul lor. De unde posibila lor revoltă neputincioasă, tragică, supusă în ultimă instanță fatalității textuale (vezi romanul *Ce se vede*, comentat anterior), față de creatorul lor cu statut demiurgic.

Lucrul cel mai surprinzător e că această concepție despre tragic apare deja, chiar dacă într-o formă abia sugerată, în epopeile homerice. În nenumăratele sale reveniri la aceste creații fundamentale, la un moment dat Radu Petrescu face două descoperiri de lectură care stârnesc perplexitatea: afirmarea în *Odiseea*, prin gura regelui Alcinou, a conștiinței personajelor că viața lor e menită să ajungă într-un cântec (într-o carte) și prezența în *Iliada* a unui pasaj în care autorul se autodescrie în figura unui automat de care depind toate condițiile producerii textului. Renunțând să facem mai departe examenul implicațiilor pe care le comportă aceste

neașteptate descoperiri și reducând totul la esențial, urmează să spunem că epopeile homerice sunt primele (și într-un anume sens și singurele) creații tragice ale epicii europene în care personajele se știu scrise și în care autorul e conștient de condiția sa de destin al acestor personaje.

Grație primordialității lor textuale, cele două mari opere păgâne (dar și tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide, care le parafrazează în mod ortodox substanța) trebuie considerate și singurele realizări în care cartea scrisă conține în abis cartea lumii, în care, cu alte cuvinte, textul este o imagine directă, nemediată cultural, a universului. Potrivit opiniei lui Radu Petrescu, relația în discuție devine imposibilă în literatura modernă. Ba chiar putem vorbi aici despre o spectaculoasă răsturnare. Cartea scrisă se mută în abisul cărții lumii. Viața devine un simulacru al textului, literatura se transformă într-o lungă parafrază a unor situații mitice exemplare. Exemple în acest sens se pot da nenumărate. Le putem găsi în cele mai neașteptate forme și structuri și în literatura noastră și în literatura europeană.

În ceea ce privește proza modernă din prima jumătate a secolului XX, cazul romanului *Ulise* este mai mult decât

edificator. Planul anecdotic al cărții, cel care se dorește o reprezentare a vieții contemporane autorului, echivalează și cu o deosebit de consistentă replică la rătăcirea pe mare a personajului din *Odiseea*. Configurarea acestei situații, a faptului că existența reală ascunde întotdeauna în subteranele sale invariantele literaturii, nu s-ar fi putut însă realiza în afara acelei tehnici a scrierii în transparență al cărei pionier pare să fie Tasso.

Preocuparea lui Radu Petrescu pentru o scriitură de mare concentrare semantică, cu deschidere simultană spre aspectele concrete și reperele mitologice ale vieții, derivă din imperativul transpunerii în pagină a unei noi viziuni antropologice, de o altă natură decât viziunea renașcentistă de care e impregnată până la saturație toată cultura modernă, dar similară paradigmei construite de Joyce în celebrul său roman.

Într-un pasaj din *Păruul Berenicei* (jurnalul anului 1962), Radu Petrescu constată că „Pasiunile, psihologia, moravurile, ereditatea și maladiile fizice și morale au fost bătute în lung și-n lat și n-a mai rămas nimic de aflat în aceste direcții care acum trebuie abandonate, *fără a fi uitare*, în favoarea explorării divine a omului, adică a

omului întreg, total". Și mai departe: „Caut Divinul ce leagă pe om de mediul său natural într-o sinteză care e ea însăși Divinul”. E de notat că ideea aceasta a *omului divin* apare în jurnal și în sintagma *om universal*. Într-un interviu acordat revistei *Echinox* în 1978 ni se vorbește despre *omul macrocosmic*, iar *Meteorologia lecturii* aduce în discuție problema reprezentării *omului cosmic*. Toate acestea sunt expresii prin care se încearcă punerea în lumină a condiției individului uman asimilat universului. Condiția aceasta își găsește concretizarea în substanța romanului *Matei Iliescu* aflat încă în lucru în 1962, când e găsită formula consemnată mai sus. În transparența teoriei lui Radu Petrescu cu privire la *constituirea prezentului* în spațiul epic, expusă în finalul capitolului V din *Meteorologia lecturii*, se află tocmai cartea aceasta, pe care, din câte știu, nimeni n-a încercat până acum să o citească în raport cu jurnalul elaborării ei și în directă legătură cu poetica autorului. Presupunând că această lectură se va face cândva, funcția formativă, creatoare de nouă viziune ontologică a narațiunii simultane – reactualizată într-o nouă formă de structura romanului în discuție – nu poate fi ignorată.

(1988)

VESTEA E ATÂT DE BRUTALĂ, că, auzind-o, aproape zâmbesc. Femeia e încruntată, suferindă, teatrală. Îmi spune totul repede, ca înaintea unui leșin, întâmplarea trebuie înțeleasă și ca o afacere a ei personală. Menirea de a suferi, de a gândi că lumea asta e făcută numai ca să te distrugă pe tine. Îi distruge pe alții ca să te distrugă pe tine. Cine îmi cere să-i citesc asta pe față? Însă precis greșesc și nu am niciun drept să văd în ea un om meschin, ipocrit, învăluit într-o tristețe de circumstanță, arborată în stilul „domnișoară bătrână care nu mai poate de grija celorlalți”.

Să spui așa, foarte sec, foarte alb, și cu vocea scăzută, bolnavă: „A murit Radu Petrescu”. Să te uiți cu atenție: vrei să surprinzi izbitura propoziției simple pe suprafața fizionomică a destinatarului.

Ți se destinează lovitura de trăsnet, destinul lucrează, ehei! Nu, nicio lovitură de maestru. Ceva în mine îmi spusese chiar de la deschiderea ușii că ea va fi un mesager al sorții, al morții. Intra în casa noastră pentru prima dată atunci. Am auzit-o, a vorbit limpede, s-a uitat la mine semnificativ. Însă reacția întârziată a primitivului, senzația că deja știu, nici n-avea importanță ce mi-ar fi putut spune,

acea fracțiune de secundă (cât a fost nevoie ca s-o recunosc din întunericul holului) în care presimțisem, înțelesesem, mă și ascunsesem deja în cutele unui personaj intraductibil. Ca pe scenă, unde simulacrul e sinonim firescului, o persoană cu fața ei civilă de pe stradă, o mică mașinărie psiho-fiziologică, masca. Masca poate orice. Și poți să faci cu ea tot ce vrei. Tocmai vocea ei care-mi cere o participare imediată, imperativă îmi spune că momentul trebuie amânat, pus deoparte ca o fotografie la care vrei să te uiți mai târziu. Nu sunt condiții pentru singurătate și stupoare, refuzul unui adevăr atât de dur este un act particular și profund, revolta e a fibrelor, a țesuturilor, a sângelui, lacrimile mele (pentru cine dorește să le vadă) ar trebui să țâșnească din tot corpul, eul este o intimitate inviolabilă, fața mea nu este un ecran TV, dragă domnișoară!

Am, așadar, figura decent ebluisată a gazdei, fac figurație ca pentru situația când, vezi doamne, tocmai aveam oaspeți, tocmai ne simțeam bine. Am zâmbit neîncrezător, cum spuneam, cred că asta e sigur. Pentru că așa ceva, moartea, și anume moartea lui Radu Petrescu, așa ceva nu se crede imediat, așa ceva nu se acceptă dacă în cameră, în aer, în gesturile celor de față totul rămâne normal, viu și obișnuit.

Vestea intrase în casă repede, din pragul ușii, fără nicio pregătire, cu o mână apăsată pe sânul stâng peste stofa neagră a paltonului. Totul într-o grabă reținută, caldă. Un piept, un creier care se eliberează, se destind. Nu înțelegi? Tu chiar nu înțelegi? Ochii și fața ei. Dar povestirea, sincoparea ulterioară a ceea ce mai știa. Și întrebările, semnele de mirare, credința că așa e, n-ai ce face, odată și odată, atmosfera calmă a interiorului, faptul că printre noi sunt și copii, toate acestea interzicându-mi o disperare firească, animală și crudă. Să țipi că nu-i adevărat. Să protestezi țipând că nu-i adevărat. Sau pur și simplu eu sunt un om atât de complicat, încât nu știu să sufăr, nu înțeleg fenomenul că a murit, dar cine a murit, Dumnezeu mare? Când, la ce vârstă a avut Marin Preda deplina revelație a morții? Scrie nu mai știu unde despre un mort în sicriu văzut lângă o poartă, înainte de a fi transportat de duba pompelor funebre, un mort singur, în stradă.

Trei astfel de praguri ale umanității mele civilizate peste care n-am putut trece: când a murit bunicul dinspre tata, când a murit unchiul Gicu și acum. Să nu poți trece dincolo, în disperare. Dar sunt oameni pe care i-ai iubit, ești sigur că i-ai iubit. O educație și o sensibilitate față de prezența



celorlalți oameni vii care desfide fiorul metafizic al dispariției. Sau suferința e și ea o retorică, o stilistică viscerală?

Cum eram sigur că nici vederea trupului aceuia înstrăinat definitiv de lumea noastră, că nici întâlnirea familiei, că nici biserica și baterea capacului în cuie. Așteptând ca în mine să se rupă ceva. Să ies din rigiditatea mea de ființă sălbătică de alfabet. Să plâng, să spun. Stau lângă soba cafenie de teracotă, cu fața ca o altă mască, privirea în podea, pielea pietrificată și o tăcere foșnitoare, rece, o transpirație ca o brumă în care mă închid încă o dată. Mâini întinse și strânse fără a spune un cuvânt. Mâinile lor personale de mici personalități, mâinile unor nume cu rezonanță, ce altădată poate m-ar fi intimidat. Această complicitate a morții pe care o acceptăm înscriindu-ne în ceremonie. Moartea care nu sperie, eventual subiectul unei teorii, obiectul unui excurs doct, docil, pe alocuri pedant. Și moartea mea care desigur nu mă sperie, acum când ideea morții a primit un corp, s-a cuibărit în corpul lui firav de om căruia nu-i mai pasă. Nici mie nu-mi mai pasă de mult. Am picioare și merg, am mâini pe care le mișc. Dar atâta neglijență și nepăsare față de sănătatea mea personală. Sunt ca el. Nici el nu s-a cruțat. Și dacă el a

*murit, înseamnă că și eu am murit puțin. O lașitate a mea, retragerea scârbită din fața lumii, fără niciun fel de luptă, fără spaimă ascunsă. Nu știu să-mi apăr viața decât scriind. Asta am învățat de la Radu Petrescu. Nu mi-a spus-o niciodată, dar asta am învățat de la el. Și cei care rămân după noi având toată libertatea ulterioară de a înțelege sau nu. Deși ei nu vor înțelege nimic. Vor vedea un cadavru acoperit de brațe de flori, vor vedea o pereche de picioare încălțate inutil în pantofi, vor vedea părul subțire și rar, pielea pergamentoasă, masca ironică a chipului și nu vor înțelege nimic.*

## Între limite

Radu Petrescu este primul mare prozator român pentru care la limitele ființei se află scrisul, actul de a scrie și – ca un reflex al lor – literatura. Drept urmare, toate energiile scriitorului sunt concentrate asupra acestor limite. Ființa e împinsă cu voluptate în materia erozivă a scriiturii și lăsată să-și definească sensibilitatea, reacțiile, „puterea de luptă”, capacitatea de a genera limbaj și de a impune semnificație. Cel care scrie este el și tot ceea ce-l înconjoară. Din cuplarea subiectului cu lumea se naște

eul. Limbajul acestui eu permite confruntarea cu multiplicitatea lumii. Să ajungi la această multiplicitate poate fi un scop al scrisului, și încă unul foarte dificil, câtă vreme cel care scrie are nevoie de un limbaj propriu, numai al său. Salvarea de literatura care există deja nu e posibilă decât printr-o baie de concretețe.

Astfel, orice scriitor e ca și obligat să-și ascute percepția, să-și extindă repertoriul de mijloace prin care investighează realul. Văzul lui Radu Petrescu e monstruos, voința lui de a depăși descoperirile imediate ale acestui văz e enormă. Orice contingență, orice eveniment empiric își caută transcendența. Prozatorul fuge de ceea ce este dat, pentru a căuta chiar în această evidență ceea ce este ascuns. Jurnalele sale propun o metafizică a cotidianului, romanele sunt scrise în umbra mitologiei greco-latine și a celei biblice. Scriitura descoperă și traversează alte scriituri, unele canonice, altele doar simptomatice și novatoare, pe care le integrează sau le respinge, aspirând să le depășească mai ales la nivelul viziunii. Nimeni până la Radu Petrescu nu a vorbit la noi, într-o cultură cu atât de puține concepte proprii, despre *omul cosmic (divin)*, despre *viziunea telescopată* a sensurilor unui text și despre *scrierea în*

*transparență*. Există, totuși, un manual de autor, *Meteorologia lecturii*, carte de o subtilitate coplesitoare – de care unii critici fug și azi ca dracul de tămâie. În general, poeticile de autor sunt suspectate de fals. Dar enorma putere de cuprindere a văzului autorului nu servește doar scrisul propriu. Ea înseamnă și o atroce știință a lecturii, cu repere culturale deosebit de vaste.

Rar prozator, în toată cultura noastră modernă, care să-și asume cu atâta decizie și ambiție de continuator toată tradiția literaturii europene renascentiste, realiste, naturaliste și moderne, inclusiv formele ei de avangardă sau experimentale din primele decenii ale secolului XX! Rar prozator și cu atât mai prețios pentru o literatură ca a noastră, care de 200 de ani încoace se zbate să-și construiască un fundal, un spațiu cultural de reverberații majore, saturat de acumulări și de suprapuneri de sensuri, cum se întâmplă, în general, în celelalte spații europene. Fără prea multe șanse, se-nțelege, pentru că în viziunea criticii și istoriei noastre literare totul începe cu Slavici, dacă nu chiar cu Rebreanu, și se termină de obicei cu Marin Preda, Hortensia Papadat-Bengescu fiind (vezi autorii canonici din noile programe școlare) o romancieră

de luat în seamă „facultativ”. Destinul de a fi scriitor român...

Radu Petrescu crede însă că proza românească reprezintă mai mult, că tradițiile ei europene ascunse au nevoie de o lectură în cunoștință de cauză, de noi contexte critice și intuiții interpretative.

Nu voi intra încă o dată în amănuntele teoriei lui Radu Petrescu privitoare la direcțiile majore ale prozei românești și la continuitățile ei posibile. Ce mă interesează de data aceasta e grundul somatic al scrisului său, intimitatea construcțiilor sale narative, conceptul său de *om cosmic* și rezolvările sale ale relației dintre prezent și atemporalitate.

Biografic vorbind, Radu Petrescu e o ființă cu totul specială. Pentru el, o durere de măsea e o formă de plictiseală, dar e de ajuns să vadă la Londra, în Tate Gallery, *Meninele* lui Velásquez în original, pentru a-l apuca durerile abdominale. E o natură haptică (sensibilă la cele mai mici pulsuni și reprezentări ale corpului interior), pe care însă cultura, lectura, caligrafia, desenul, scrisul în act o disciplinează (o geometrizează, îmi vine să spun, în acord cu Herbert Read, că adevăratele reprezentări plastice ale lumii apar în obiectivitatea lor

abia odată cu descoperirea geometriei). Componenta corporală a scrisului lui Radu Petrescu e vizibilă mai ales în jurnale, în *Catalogul mișcărilor mele zilnice* și în *Oceanul întors* cu precădere. Primul jurnal (din anii liceului și ai facultății) are – cum s-a văzut – o pronunțată componentă bacoviană, cu nervi care dor, cu sonorități care fac să vibreze atomii și cu peisaje apăsătoare, când nu dezolante, deși privite cu o stranie ingenuitate. Latura de genuin a ființei autorului apare în toată splendoarea ei în cel de-al doilea jurnal (care conține și o mulțime de notații teoretice, toate deosebit de interesante), într-un context meteorologic și geologic de început de lume (Prundul Bârgăului și Petriș).

Aici, pentru tânărul scriitor, lucrurile sunt Idei, iar privirea devine un instrument de lucru de o mare precizie. Totul e să știi să elimini spațiul aerian dintre lucruri și să descoperi cum pot fi depășite, una câte una, treptele apropierei sau ale depărtării. În lumea localității Petriș, suveran e corpul privitorului care savurează totul (laptele, fructele, peisajele, chipurile oamenilor, norii, vegetația). Primele jurnale ale lui Radu Petrescu au în ele o componentă gidiană (vezi *Fructele pământului* și *Noile fructe*), fără exaltarea retorică a scriitorului francez, dar

urmând același patos metabolic al cuceririi spațiilor experienței. Literatura propriu-zisă a autorului (cărțile sale de ficțiune) pare departe de această primă treaptă corporală. Ceea ce derutează și inhibă e caracterul foarte lucrat al acestei literaturi.

Pe de altă parte, textele ficționale conțin și zone în care cuvintele primesc încărcături speciale, carnale, făcându-te să simți în ele susurul sângelui. În romane, corporalul e turnat în alte tipare, drumurile descriptive către semnificațiile unor fizionomii și medii obiectuale sunt altfel croite. Și când e vorba de personajele terestre și de senzațiile lor contingente, și când e vorba de a lăsa să se întrevadă în transparența textului cealaltă lume, conceptuală și transumană, a mitologiei grecești sau a Sfintei Treimi biblice, transferul de corporalitate se manifestă discret, într-o tehnică a acumulării detaliului ce mimează (neintenționat) realismul stendhalo-balzacian sau materialitatea scriiturii lui Flaubert.

În opera autorului român secvențele perceptive se întretaie, se lipesc în continuități mari, marcate de contraste făcute mai întotdeauna să pună în opoziție pământul și cerul:

„...Îl conduse în casă, în fața unei mese acoperite cu lână neagră și roșie, croșetată cu ochiuri enorme, pe masă era o fotografie, înrămată cu scoici lipite pe carton și date cu bronz argintiu, înfățișând un bărbat și o femeie așezați alături pe scaune, femeia privind fix la fotograf, bărbatul cam într-o parte, voinic și gros, în casă mirosea a sulfină, a busuioc și a gutui, dar și a leșie de frecat podelele. O femeie foarte trecută, cu mustăți, îi aduse, pe o tavă neagră pictată cu îngeri, o farfurioară de dulceață și un pahar cu apă. Din casă și de afară nu se auzea nimic, doar cârâitul unei găini, scârțâitul unei cumpeni. Era mai mult decât liniște, lumea părea zidită, mistuită în aer, lumina eliminase sunetul din univers. Lovind în praf, copitele cailor abea se auzeau, butucul roților docarului, frecându-se de osii, și scârțâitul hamurilor cailor care își scuturau capul de muște veniseră doar ca un ecou îndepărtat și derizoriu al lumii ochilor ei, pe care i se opriseră ochii. Lumea aceasta căreia îi fusese smuls un organ esențial, sunetul, era moartă, bărbatul cel gras, femeia cu dulceața, vărul Savel, baba și călugărița aveau aerul unor supraviețuitori singuratici. Eliade își învârtea precaut, cu vârful limbii, prin gură, dulceața de trandafir, nu se hotăra s-o înghită, femeia se retrăsese fără un cuvânt și era din nou singur, timpanele îi erau asediate de liniște ca de albine, pe fereastra mică, până la jumătate acoperită cu o maramă, vedea afară, printre salcâmi, un sul de fum, sau de



praf, ridicându-se la cer. Atunci încet, prevenitor, pentru că Eliade se uitase, cu gura plină de trandafiri, privind prin fereastră, omul tuși.”

Ce se vede, de fapt, la o privire de ansamblu, în scrisul lui Radu Petrescu? În primul rând, o teribilă grijă față de fiecare cuvânt așternut pe hârtie. Nu putem vorbi aici, ca în cazul poezilor, de un cult al cuvântului, de o preocupare calofilă pentru expresivitate. *Le mot juste*, cuvântul potrivit la locul potrivit, asta caută prozatorul. Evident, modul lui de a scrie înseamnă la tot pasul calcul, matematică sintactică și sonoră, joc al echilibrelor, totul într-o viziune organică, sublimată în spiritual, cosmo-antropocentrică.

Avem apoi ocazia să descoperim că pentru acest autor limbajul prozei nu este un limbaj direct, instrumental, cum se spune. Prin multe trăsături, el se apropie de limbajul poeziei – fără poetizările implacabile de acolo. Fugind de poezie, de repetiții, de sentimentalisme, Radu Petrescu pune în practică o scriitură tăiată (exact așa cum sunt tăiate mingile la jocul de tenis), sincopată, permițând salturi temporale și spațiale între punctele de tensiune ale universului său romanesc. Scriitura aceasta nu o găsim și

în jurnale, care par mai aproape de tiparul notației tradiționale, depășit printr-o infuzie enormă de concretețe.

Romanul, în schimb, e genul suprem, genul în care se păstrează în lumea modernă memoria ficțională a speciei. Înnoirile sale sunt posibile doar din interior, prin construcție și scriitură. Spre deosebire de alți scriitori postmoderni, Radu Petrescu crede în epic. În acel epic al detaliului, cu mare putere de acoperire, de sorginte realist-naturalistă. Vorbeam la început despre decizia cu care Radu Petrescu înțelege, încă de la primele sale scrieri, să se implanteze în câmpul literaturii europene. Nu este vorba aici de o adeziune formală, exterioară. În *Sinuciderea din Grădina Botanică* sunt pastişate și actualizate prin replici stilurile și scriiturile tradiției. Înclinația parodică va lipsi mai totdeauna din scrisul autorului. Pastică, în schimb, e o formă de transgresare spre altceva, spre un nou tip de originalitate. O dată descoperite marile modele transcendente de valorizare și „optimizare” a ființei umane – cel al mitologiei grecești (om – zeu – destin) și cel al mitologiei creștine (Fiul – Sfântul Duh – Dumnezeu), apare datoria de a compune universuri epice care să vorbească simultan despre contingent și transcendent, despre antropologizarea cosmosului și

risipirea umanului în tot ceea ce-l înconjoară. Mai departe, scrierea în transparență permite circulația nestânjenită a semnificațiilor și simbolurilor între etajele textului. Astfel, scriitura lui Radu Petrescu se personalizează până la ermetism.

Autorul știe că, pentru a câștiga pariul cu sine, el trebuie să facă joncțiunea între linia livrescă, ludică și intelectualistă a prozei noastre (Miron Costin, Mateiu I. Caragiale, G. Călinescu) și cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat (Camil Petrescu, Max Blecher, Anton Holban). Aceasta e o problemă literară, dar la fel de importantă e problema ontologică. Nu s-a observat încă destul că toate preocupările conexe ale autorului (critica de artă, desenul, observațiile despre metafizica arhitecturală a unor orașe) nu fac decât să dea mai multă forță scrisului său, care constituie un continuu război cu dezordinea, demonicul, morbidul, absurdul gesturilor, urâtenia.

Scriitura lui Radu Petrescu atinge nenumărate forme ale exorcizării prin exhibare. Teluricul (cu obsesia prafului și a pământului degradat) e tratat în regim infernal, spre deosebire de vegetație, cer și nori care dobândesc

semnificații celeste. Acestea la un loc, surprinse de o privire tactilă de mare acuratețe, alcătuiesc masa de carne ce învelește, diferit de la un caz la altul, scheletele de idei și simboluri ale romanelor sale în care sunt ascunse și redutabile componente teoretice.

În *Ce se vede*, de pildă, pe un fundal narativ de o puternică consistență socială și existențială, sunt plasate teorii referitoare la creație, la caracterul divin al scrisului, o întreagă demonstrație „textualistă” asupra relației autor – scriitură – cititor, totul din perspectiva unei posibile recuperări a tragismului ontologic pe care până și marii romancieri moderni europeni îl pierduseră pe drum. Faptul se întâmpla în perioada anilor '50 ai secolului trecut (de atunci datează prima variantă a romanului), pe vremea când proza noastră se scufunda în cel mai înfiorător tezism și schematism ideologic, ilustrate de rizibile personaje de mucava.

Suntem acum într-un alt secol și proza lumii n-a stat nicio clipă în loc. Cred că va trebui să ne obișnuim să vorbim despre Radu Petrescu în termenii literaturii postmoderne care se scrie astăzi în Europa și peste Ocean.

(2002)

*A NINS TOATĂ NOAPTEA DE MIERCURI. Zăpada se reflectă prin ferestrele mari, fără perdele. Ce expresie înfiorătoare îmi poate trece prin minte: „culoarea naturală a cadavrului”. Trupul lui înghețat e acolo, privirea îl poate atinge, îl palpează nedumerită din când în când și nu se sperie. Privirea mea împăienjenită de oboseală și durere nu se sperie, deși ar vrea să fugă. Liniștea, foșnetul și glasurile stinse ale încăperii devin insuportabile. El pare mai mic în costumul maro, în cămașa cenușie, fără cravată, el pare mai mic, mai împuținat trupește sub greutatea celor două buchete de cale care-i strivesc gleznelor. Pielea ușor vineție și degetele lui rigide și ca de indigo. O crispă orgolioasă care ne depășește definitiv. Gura zâmbește ironic, buzele subțiate de un ușor sarcasm, gura zâmbește rece și disprețuitor față de restul trupului înghețat. „Nu-i păsa”, spune Ruxandra în incinta mănăstirii Cernica pe drumul ce coboară spre capelă. „Am auzit că pur și simplu i-a explodat inima”, spune Magdalena Bedrosian într-un birou la Cartea Românească.*

*Sicriul e lângă bibliotecă, în stânga. Cărțile lui, teancuri mari de reviste, pereții cu aceleași tablouri. Acoperiți*

*nepăsător de aceleași tablouri. Deasupra capului, praporul lui Horia Bernea. Pe noptieră, o candelă. Câteva lumânări pe o măsuță. Pe canapeaua de scai de sub fereastra ce dă în stradă, două portrete de Paul Gherasim (unul e cel ce apare în Proze), un mic deal al aceluiași Horia Bernea și încă ceva, poate Florin Niculiu. O redescoperire a locului. O inutilă acum recunoaștere a încăperii. Stereotipiile mele de ființă vie și stupidă. Cum să fii? Cum ar trebui să fiu, dacă tot sunt un om căruia nu-i mai pasă? Și ce ar trebui să-i spun la intrare Doamnei Adela care în niciun caz n-are nevoie de tristețea mea derutată, pioasă, stângace, ci poate de o strângere filială în brațe? Însă lumea în care am intrat e o adunare mai puțin obișnuită.*

*Asta ar trebui să-mi dea curaj. Aici poți fi sigur că moartea e privită cu o detașare aproape firească, cu un cinism aproape neascuns. Fenomenul – ar trebui să fii convins că așa se gândește – n-are cum să-l privească pe artist ca persoană individuală, comună. Știu ei că el, artistul, a știut mai mult decât oricare altul că va muri, știu ei că el a luptat prin tot ceea ce a făcut mai mult decât oricare altul pentru viață, știu ei că scrisul lui e un strigăt inutil de protest față de ceea ce nu cruță nu iartă, ci numai praf pulverizare amintire întuneric pământ? Măreața*

*adunare știe toate acestea, măreața adunare e o adunare de oameni bolnavi de aceeași boală, dar cei care o compun ar putea să fie și ei mai slabi și mai umili, mai puțin sofisticat îngândurați, mai de carne. Unde e disperarea lor și a mea? Vorbim, dar ar trebui să nu mai vorbim, discutăm, dar ar trebui să ne interzicem eterna noastră poftă de a pune lumea în termeni, ar trebui să renunțăm să ne știm sănătoși sau nesănătoși, mari sau mici, mulțumiți sau nemulțumiți de spiritul nostru profund, pătimaș, auster, strălucitor sau meschin, din când în când nebun, viu și nebun.*

*Reculegerea mea n-a fost o reculegere. O superficială concentrare în tristețe și nedumerire. Dumnezeu nu și-a coborât umbra peste inima mea ca un bolovan pulsatil. Inima mea a rămas grea, toată ziua mi-am simțit gura amară și țeasta goală, eviscerată de gânduri. Mi-a fost rușine, mi-a fost groază de atâta neputință. Aș fi putut și eu să dispar în orice secundă fără nici cel mai mic gest de protest. Dorința de a fi solidar, egal cu ceea ce i s-a întâmplat lui. Dacă rămânem vii, dacă nu înnebunim, dacă mai știm să ne scoatem batista și să ne ștergem ochii ușor umeziți înseamnă că moartea celorlalți nu ne atinge. O*

*vedem și o plângem, însă ea nu ne atinge mai mult decât orice alt cataclism. Mergem de parcă cineva ne-ar fi rupt șira spinării, dar viața noastră e mai departe de fier, trupul nostru răspunde la toate comenzile, e mai încet dar răspunde, iar limba n-a uitat niciuna din mișcările cerute de articularea labialelor, dentalelor, siflantelor, gâtul nostru mai are vocale, gura emite bâlbâieli și cuvinte, dar încă mai emite ceva, mâna mai e în stare de gesturi pe stradă. Nimic n-a paralizat în noi. Dar privirea? Tristețea, tusea, țigara visată, echilibrul, picioarele care amorteșc în imensul efort de a înțelege că trupul din fața mea nu mai e din lumea noastră, că lumea noastră nu mai e în acel trup, o tăcere a descompunerii abia începând, o liniște a unei neauzite degradări, gândul că acel trup nu mai știe nimic și că materia lui nu mai poate fi numită carne și sânge, că el nu mai are nevoie de un nume. Da, sentimentul, sentimentul, sentimentul că moartea lui Radu Petrescu m-a omorât.*

## Școala ludică și arcanele autenticității

Cu „Școala de la Târgoviște” începe în literatura noastră noua epistemă artistică sub semnul căreia au fost scrise, în ultimele două-trei decenii, multe cărți



importante pentru procesul de constituire a unui postmodernism românesc. Bineînțeles că atunci, în anii '70 ai secolului trecut, când Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Alexandru George, Tudor Țopa și Petru Creția se hotărăsc, în sfârșit, să debuteze – și asta la o vârstă când alții pot avea deja o operă încheiată – realitatea acestei modificări fundamentale de viziune, mentalitate și tehnică literară nu era deloc evidentă.

În fond, contextul nostru cultural nici nu prea era pregătit pentru recepționarea și asimilarea unor noi modele estetice. Entuziasmul provocat de poezia și proza generației '60 era încă în toi. Noutatea părea să fie atributul exclusiv al acestei generații. Mult mai târziu s-a putut vedea (un adevăr rostit și astăzi doar cu jumătate de gură) că șaiszeciștii nu fac altceva decât să epuizeze, dacă nu chiar să degradeze, o substanță literară și o retorică de certă origine interbelică. Ei întruchipau, de fapt, coada de cometă a modernismului românesc. Scurta deschidere politică și culturală de după 1965 nici n-a reprezentat altceva decât această posibilitate a redescoperirii modernismului nostru dintre cele două războaie,

identificat imediat și ca singura formă de literatură adevărată.

Pe acest fundal înșelător, proza și eseistica târgoviștenilor n-aveau cum să-și pună în valoare reala lor forță de impact. Astăzi încă, poziția pe care cei șase scriitori mai înainte enumerați o ocupă în literatura noastră rămâne destul de confuză. Opera târgoviștenilor e percepută în continuare – cu unele remarcabile excepții: Livius Ciocârlie, Mihai Dragolea, Ion Bogdan Lefter, Ioan Buduca, Adriana Babeți, Monica Spiridon, Al. Călinescu, Ion Buzera – inadecvat și îngust, potrivit unor modele de lectură dacă nu anacronice, atunci cu totul elementare.

Situația n-are de ce să ne mire. Vechile ierarhii, vechile forme de valorizare critică tind să rămână și acum, după schimbarea politică din decembrie 1989, în mare cam aceleași. Până și în viziunea unor critici mai tineri, formați în atmosfera emulativă a anilor '80, de la care te-ai aștepta la o mai mare luciditate estetică și la mai multă suplețe în elaborarea și aplicarea criteriilor de judecată, „Școala de la Târgoviște” rămâne promotoarea unei literaturi „evazioniste”, „neangajate”.

Nu vreau să intru aici în disputa relației dintre literatură, politică, morală și adevăr, dar a face din proprietatea estetică o formă de improprietate axiologică mi se pare cel puțin ciudat. Târgoviștenii și-au propus să fie contemporanii lui Homer, Cervantes, Flaubert, Caragiale, Joyce, și nu scriitorii reprezentativi ai unor circumstanțe politice și istorice perisabile. Pariul lor a fost, și este încă, unul (să nu ne ferim de cuvintele mari!) cu eternitatea, nu cu istoria. Au încercat, într-adevăr, să fugă din istorie (atenție! nu însă și din cotidianul vieții individuale) și, în măsura în care această fugă le-a reușit, putem să spunem despre ei că sunt niște „evazionisti”, adică niște atemporalii.

„Școala de la Târgoviște” nu reprezintă o enclavă sau o rezervație estetică a literaturii noastre din perioada comunistă. În încercarea ei de a propune o nouă ideatică artistică, această grupare de scriitori s-a întâlnit – poate fără a-și conștientiza participarea la o acțiune comună – cu poetica „școlii onirice” (Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, Virgil Mazilescu), cu poezia lui Mircea Ivănescu și Emil Brumaru, scriitori inconfundabili, dificil de încadrat în nomenclatorul de trăsături al generațiilor din care, potrivit vârstei, ar trebui să facă parte.

Din păcate, relația fundamentală care unește aceste mișcări și poetici scapă demersului critic și în momentul de față. Aparențele înșală în continuare. Tot ce s-a sesizat, deși la un nivel de confortabilă superficialitate, e faptul că prozatorii generației '80 au multe afinități cu târgoviștenii, cu mentalitatea lor ludică și metaliterară, autobiografică și ironică, interesată de potențialul estetic al pastişei, ironiei și parodiei. Nimic mai mult decât niște observații de bun simț, pentru că, dacă e să stăm drept și să judecăm retroactiv, toate caracteristicile enumerate mai sus apar în literatura noastră încă de la începuturile ei, la „bonjuriștii” Kogălniceanu, Negruzzi, Alecsandri și mai târziu, la clasicii Odobescu, Hasdeu (prozatorul), Caragiale, Creangă. Ceea ce ar putea repune altfel în discuție vechea obsesie a „tradiției organice” în cultura românească.

Spuneam că „Școala de la Târgoviște” marchează în literatura noastră un alt început. De fapt, târgoviștenii sunt, ca și autorii prejunimiști ai perioadei 1830-1860, niște scriitori-amfibie, „eclectici” (cum ar spune Alecu Russo), călare pe două tipuri fundamentale de viziune: cea modernă, pe care o trage înapoi, spre negația de sine, chiar postmodernitatea *avant la lettre* a unor scrieri ca

*Țiganiada, Iluzii pierdute. Un întâi amor, O alergare de cai, Flora română, Dicționar grotesc, Catastihul amorului. La gura sobei, Duduca Mamuca, Pseudokynegetikos, și cea transmodernă, pe care o împinge înainte acuta conștiință a devenirii formelor și motivelor literare, dar și ideea că Dumnezeuul creației e mort și că astfel totul este permis, inclusiv suspendarea istoriei, intrarea în postistoria literaturii.*

„Școala de la Târgoviște” e, înainte de toate, un atelier de lectură. Unul de înaltă clasă. De la Homer la Joyce și de la Grigore Ureche la Dimitrie Stelaru să zicem (pentru a da un exemplu mai puțin convențional), literatura europeană și cea autohtonă sunt cunoscute până în cele mai mici implicații. Târgoviștenii știu totul despre literatură, și încă ceva pe deasupra. Dorind să fie de la bun început niște clasici, adică niște scriitori ieșiți din actualitate, ei sunt mai mult decât niște moderni. Ei îi citește pe Amiel sau pe Caragiale, pentru a găsi soluția trecerii dincolo de fundătura Noului Roman francez, se reîntorc la Flaubert sau la frații Goncourt pentru a depăși criza reprezentării realiste, regăsesc tiparele invariabile ale tradiției, pentru a le resemantiza în formule din nou viabile.

Au fost contemporanii „obsedatului deceniu” fără ca asta să le afecteze în vreun fel seninătatea imperturbabilă a scrisului. Au fost, într-adevăr, niște neimplicați. Ideea de „roman politic” i-a făcut să zâmbescă. Cu proza lui Marin Preda, Breban sau Buzura nu s-au avut bine niciodată. Romanul social, romanul psihologic nu i-a tentat. Ar fi fost vorba despre niște structuri prea univoce, prea tendențioase. Ca să nu mai vorbim despre neîncrederea lor în obiectivitatea de tip realist, despre reculul lor în fața determinismului de factură istorică. Nu i-a interesat tipicitatea, ci metafizica naturii umane. Au evitat temporalitatea în favoarea mitologicului și simbolicului.

Cărțile lor de proză (nu însă și jurnalele) propun alternativa unor lumi epice construite numai aparent pe modelul evenimentțialității aristotelice. Factologia, câtă există, aparține structurilor de suprafață și ea e menită să pună în funcție infrastructuri cu mare putere de acoperire ce înglobează realul în cultural, prezentul în mit. Târgoviștenii au știut de la bun început că orice scriere literară este, la urma urmelor, un fel de insectă prinsă în cristalul transparent al tradiției, situație care o face cu atât mai fascinantă, mai poliedrică. Trecerea privirii epice prin acest cristal în care s-au topit implacabil tehnici,

teme, procedee, motive anterioare este în cazul lor o operație la vedere.

Mitul autorului inocent și al originalității genuine este în felul acesta total discreditat. Într-o lume în care totul preexistă, nu mai poți să fii, ca scriitorul renascentist, un inginer al operei, ci cel mult un *bricoleur* al ei. Invenția pare exclusă, singura cu puțință rămâne inovația. Adept al construcției „corintice” și al antireprezentării, scriitorul *bricoleur* pornește de la niște elemente date, de multe ori incompatibile sau disjuncte, pentru a ajunge la un obiect nou, cu propria sa funcționalitate. Construcțiile lui

„reprezintă o concentrare de experiență artistică și, mai mult decât atât, triumful unui stil care e în același timp al venerației și al ironiei. Scriitura lui e în cel mai înalt grad contextuală, înțelegerea ei presupunând cunoașterea modelelor în funcție de care își caută și-și descoperă originalitatea. Ceea ce izbește în primul rând la acest prozator superior este caracterul *literar* al compunerilor sale, voința și, aș zice, chiar obsesia literarului. Ne aflăm în fața unei puternice vocații critice, pentru care manifestarea artistică are sensul unui experiment”.

Citatul de mai sus e un fragment din prezentarea pe care în 1970 Matei Călinescu o făcea cărții lui Alexandru George, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*. Or, e mai mult decât evident că în această caracterizare avem de fapt portretul-robot al tipului de scriitor pe care l-a impus în literatura noastră „Școala de la Târgoviște”. Ar trebui, totuși, să adăugăm pătrunzătoarelor observații ale lui Matei Călinescu, încă o constatare: fuga lui Alexandru George și a comilitonilor săi din fața realismului pedestru și simplist nu e doar una în cultură, ci și în propria biografie.

Toți forează aici, în spațiul individualului, ca într-un teritoriu strident neconvențional și plin de prospețime, poate și cu conștiința că autoanaliza de sine e aceea care creează stilul. În încercarea de a sintetiza cele două direcții fundamentale ale prozei noastre despre care vorbea Radu Petrescu în *Meteorologia lecturii*, naturala viziune livrescă (pentru că în literatură a fi natural înseamnă a fi în modul cel mai sincer livresc, adică om de cultură) își adjudecă astfel și o foarte importantă componentă autenticistă.

Toți târgoviștenii scriu jurnale sau adoptă în multe cazuri formula jurnalului ca structură a scrierilor lor de



ficțiune. Pentru ei viața e un jurnal (și nu un roman, cum sunt înclinați să creadă prozatorii de factură balzaciană), iar jurnalul nu e un text non-literar, ci celălalt nume al operei. Concepția tânărului Mircea Eliade despre „romanul indirect” capătă astfel amploare și o nouă profunzime. La Eliade e, totuși, vizibilă o ruptură între lumea vieții și cea a ideilor. Când literatura îl obosește prea tare, autorul *Șantierului* redevine savant. Pentru Radu Petrescu ideile răsar din cotidian și se ascund în cotidian. La Mircea Horia Simionescu contingenta e scena unui teatru pe care se repetă aceeași piesă. Petru Creția inventariază imaginile evanescente ale norilor ca și cum ar trece în revistă lumea conceptelor platoniciene. Perisabilitatea universului imediat e recompusă în cărțile lui Tudor Țopa prin ochii pictorului și ai bibliotecarului. Cotidianul din jurnalele târgoviștenilor e unul deja știut, deja textualizat. Lumea este un text nu pentru că obiectele ei s-ar constitui într-o scriere naturală ce-și așteaptă lectura, ci pentru că substanța ei e una integral transformată în propoziții, în sensuri și mesaje culturale preexistente.

Ideea aceasta de a te situa simultan în existență și în cultură, în experiența ta și în depozitul de experiențe

literare acumulate de-a lungul timpului, era sau redevenea nouă în literatura noastră din urmă cu mai bine de treizeci de ani grație prozatorilor târgovișteni. Modelul unui personaj în același timp social și mitic (ca în romanele lui Radu Petrescu și Costache Olăreanu) sau cotidian și livresc (ca în cărțile lui Mircea Horia Simionescu și Alexandru George) împărtășește același deziderat, reprezintă o nouă șansă pentru construcția epică.

Știm însă bine că într-un context literar dominat de obsesia adevărului social, politic și istoric (obsesie explicabilă într-o lume fără istorici, sociologi, gazetari, oameni politici care să-și merite numele) cărțile ce încearcă să se sustragă cronologiei nu pot avea prea mare trecere. Târgoviștenii au fost receptați mai degrabă ca niște excentrici decât ca niște scriitori importanți și reprezentativi. Cei care au forțat reevaluarea lor și corecția lor situate în ierarhia valorilor au fost câțiva critici și scriitori din generația '80. Trăim însă în momentul de față un nou moment de recul, în care tocmai problema reconsiderării și afirmării unor direcții literare distincte pare a fi evitată. Avem (și e o mare șansă că avem) o

„Școală de la Târgoviște”, dar ne lipsește cu certitudine un Lovinescu.

(1998)

*ORICE CREAȚIE E într-un anume sens o reluare. Aici, în această idee deloc spectaculoasă, apare originalitatea lui Radu Petrescu. El nu poate fi un exemplu pentru acel tip de scriitor postmodern, adept al unei morale relativiste a scrisului, care crede că în literatură totul este permis. Literatura nu poate fi decât parafrază pentru că, dacă vrea să rămână ea însăși și să-și salveze durabilitatea, literatura e obligată să lucreze cu modele. În proza lui Radu Petrescu teama față de o lume pe care simțurile, rațiunea și cuvintele nu ar mai putea-o stăpâni e perceptibilă în transparența paginilor. Scriitorul e un pulsional, un senzual, un fascinat al visceralității și al marginilor de oroare ale vieții. El este însă, nu mai puțin, și un exeget al spiritului și al ideii, al perfecțiunii și al frumuseții.*

*Această atracție a frumuseții e o fugă spre ceva, un ideal salvator, deși imposibil, pentru că Radu Petrescu e o natură sfâșiată. În literatura sa nu există nimic idilic, nimic calofil. Putem vorbi despre idilism ca despre o matrice clasică,*

idealizarea poate fi cel mult o operație de îmblânzire a lumii. Dar lumea trebuie să primească o formă. Radu Petrescu nu crede în formele provizorii. El nu crede nici în acel tip de scriitură reificantă care exclude sensibilitatea subiectului uman. Nimic nu poate fi atins și privit decât prin imaginea omului. În imaginea cerului poate fi descoperită imaginea omului și invers. În felul acesta, autorul lui Matei Iliescu ajunge să facă elogiul omului divin sau al omului cosmic. El e convins că devenirea internă a literaturii europene țintește spre acest tip de personaj. Și în felul acesta trebuie citit romanul său de debut, ca o reluare și o rescriere a unor scenarii epice originare făcută la parametrii absoluți ai erosului.

Mai există însă și o altă componentă a operei lui Radu Petrescu asupra căreia nu putem să nu ne oprim cuprinși de tulburare. E vorba de interesul special pe care-l manifestă autorul față de rațiunea intimă a scrisului. În cazul intelectualului adevărat viața și opera se confundă. Scrisul e – așa cum credea și Hortensia Papadat-Bengescu – un echivalent al senzației pure, percepția și actul de imaginație literară se pot în unele cazuri contopi. Pentru că totul în existența scriitorului ține de un destin care i s-a dat,

*iar în cazul scriitorului român destinul lui dramatic este tocmai acela de a fi scriitor român.*

*Nu știu cât de bine a fost înțeleasă această idee a lui Radu Petrescu. Ea nu are nimic de-a face cu sentimentul românesc al ființei. Demnitatea și responsabilitatea scrisului vin în contradicție cu fatalismul mioritic. Dacă ai devenit scriitor, nu poți să nu-ți asumi și religia lucidă a scrisului. Cu scrisul nu te joci, așa cum nu te poți juca cu existența lui Dumnezeu. Ca și credința, scrisul îți confiscă întreaga ființă. Scrisul nu poate exista nici el în afara unui ritual. Aici nu poate fi vorba de grabă, ci doar de ritm, iar ritmul activității de a scrie devine ritmul propriei tale existențe. La fel, obsesiile vieții scriitorului sunt și ele tot obsesiile scrisului. Dar în același timp obsesiile scrisului sunt și obsesiile lecturii. În acest cerc fantasmatic se înscrie toată literatura lui Radu Petrescu.*

*Puțini scriitori români au înțeles așa cum a înțeles el că abia cercul acesta, prin care toate dualismele existenței sunt anulate, dă măsura responsabilității unui creator. Dacă viața există pentru a fi scrisă, atunci scrisul este ceva la fel de prețios și de complicat ca și viața însăși. E ceea ce ne spune fiecare propoziție ieșită din mâna lui Radu Petrescu.*

## Mică programă editorială

Așa cum se întâmplă de obicei cu orice mare grupare literară, „Școala de la Târgoviște” a devenit încetul cu încetul un mit. Un mit necesar, după cum ține să ne asigure realitatea prozei noastre de azi, în care bună parte din mentalitatea estetică, formele stilistice și structurile narative dominante sunt în esența lor „târgoviștene”. În ce-i privește pe membrii de fapt și de drept ai acestei „școli” – ei sunt deja niște clasici ai modernității. Ai unei modernități deja postmoderne – ar trebui, poate, spus, chiar dacă această afirmație ar complica în plus lucrurile. În orice caz, se poate observa cu ochiul liber că din 1980 înapoi modelul târgoviștean și-a dovedit tot mai pregnant viabilitatea, provocând filiații, succesiuni creatoare, reflexe mimetice, chiar și forme de prozelitism.

Poate că aceasta a fost una dintre rațiunile pentru care, în urmă cu câțiva ani, am discutat cu poetul Călin Vlasie, directorul Editurii Paralela 45, și am decis să înființăm o nouă colecție intitulată chiar așa, „Școala de la Târgoviște”. Ideea noastră a fost imediat îmbrățișată de eseistul și prozatorul Mihai Dragolea, unul dintre puținii

noștri specialiști în subtila poetică a prozatorilor aici în discuție. Ulterior i s-a raliat Ion Bogdan Lefter. Sunt sigur că, dacă ar mai fi fost în țară, Dan Culcer (cel care a împământenit în critica noastră formula „Școala de la Târgoviște”) s-ar fi alăturat și el acestei inițiative.

Apoi, în timp, au urmat câteva discuții de tatonare cu Mircea Horia Simionescu. Dar și eu și Mihai Dragolea ne-am dovedit o vreme neputincioși în a-l câștiga de partea ideii. Cu Alexandru George și Costache Olăreanu nici măcar nu am reușit să stabilim un contact, ultimul dispărând neașteptat de repede dintre noi. Cât despre întâlnirile mele sporadice cu Tudor Țopa, acestea alunecau mai întotdeauna în alte discuții decât cele legate de o posibilă colecție în care să-i republicăm cărțile.

Și totuși, adevărata datorie a acestei colecții era față de Radu Petrescu, unul din marii reprezentanți ai prozei noastre postbelice. Simțeam în sinea mea această obligație de a readuce în actualitate opera lui Radu Petrescu și în calitate de prieten al scriitorului în ultimii săi ani de viață. De aceea eram invidios pe Editura Humanitas care-și asumase sarcina de a publica în continuare următoarele secvențe mari ale jurnalului său. Ba chiar credeam că

interesul editurilor pentru opera lui Radu Petrescu atinge cote ridicate și n-ar mai prea fi loc și pentru alte inițiative.

Or, lucrurile nu stăteau deloc așa – fapt pe care aveam să-l constat după câteva întâlniri cu Doamna Adela Petrescu. Între timp, prin două-trei retipăriri, se dovedise că acest mare scriitor nu era și un autor foarte vandabil. Vânzarea cărților ce par anume făcute pentru o elită culturală e dificilă în continuare în România. Iată, după publicarea *Catalogului mișcărilor mele zilnice*, Editura Humanitas a abandonat ideea de a duce la bun sfârșit editarea integrală a jurnalului...

Împreună cu Doamna Adela Petrescu, ținând seama și de sugestiile lui Ion Bogdan Lefter, cu ajutorul colegei mele de editură Ruxandra Mihăilă, am reușit să punem la punct un proiect de mai lungă durată al editării și reeditării cărților lui Radu Petrescu. De la Cluj, Sanda Cordoș a venit cu ideea publicării unui volum de poezii (texte încă îngropate în câteva publicații din perioada imediat următoare celui de-al Doilea Război). Am hotărât să începem cu câteva texte necunoscute, de mici dimensiuni, și cu strângerea în două-trei culegeri tematice a eseurilor și articolelor risipite de autor în presa noastră literară și culturală din anii '60-'70 ai secolului trecut.



Așa au apărut monografia *G. Bacovia* (1999, teza de licență a autorului), culegerea de eseuri pe tema artelor vizuale *Locul revelației* (2000) și *Oceanul întors – Caiet jurnal* (2001, alt text inedit al autorului, reprodus și în facsimil într-o carte care deschide colecția „Școala de la Târgoviște” lansată în noiembrie 2001 la Târgul de Carte „Gaudeamus”). În momentul de față, cea de a cincea carte a jurnalului lui Radu Petrescu (să facem, totuși, o mică recapitulare: I. *Oceanul întors*, 1978; II. *Părul Berenicei*, 1981; III. *A treia dimensiune*, 1984; IV. *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, 2000) se află în stadiul pregătirii pentru tipar. Propusă inițial să apară la Editura Humanitas, sub titlul *Prizonierul provizoratului*, cartea își caută încă numele. Vom vedea dacă, totuși, paginile jurnalului nu ne vor oferi un titlu mai bun<sup>7</sup>.

Nu e deloc ușor să publici textele inedite ale unui autor care nu mai e în viață. Fără dăruirea și munca efectivă de dactilografiere a manuscriselor a Doamnei Adela Petrescu și fără abnegația lui Ion Bogdan Lefter (cel care și prefățează primul și ultimul dintre cele trei volume

---

<sup>7</sup> Cartea a fost publicată între timp sub titlul *Prizonier al provizoratului* (aceasta e sintagma exactă aflată într-o pagină a jurnalului) în noiembrie 2002.

publicate de noi până acum) aceste cărți nu ar fi putut fi aduse la lumină atât de repede. E adevărat că în spațiul criticii noastre aceste apariții nu au avut parte de prea multe consemnări.

Să fie vorba aici de o anume iritare a acelor critici care până în 1990 mizau pe alte valori, acum intrate într-un prelungit con de umbră? Cred, pe de altă parte, că această nouă colecție (în care am retipărit de curând și prima carte a lui Tudor Țopa, *Încercarea scriitorului*) nu va fi primită cu prea mare entuziasm. Nici „Colecția 80”, în care, de-a lungul a cinci ani, au apărut aproape 100 de titluri, n-a stârnit prea mari fervori din partea criticii. Fapt explicabil și care n-are rost să fie analizat aici. Disputele în jurul canonului postbelic al literaturii române sunt în continuare, după cum se poate vedea din presa literară, deosebit de aprinse. Colecția „Școala de la Târgoviște” ar putea fi și ea percepută că o încercare de forțare a canonului timpului de față...

Sigur că toate aceste implicații, în fond normale în orice literatură vie, nu au cum să afecteze programul nostru editorial. Pe lângă cea de-a cincea secvență a jurnalului, Radu Petrescu va fi prezent la Paralela 45 în următorii ani cu încă cel puțin trei cărți inedite: integrala poetică (o

mare surpriză, firește!), un volum de corespondență, o culegere de eseuri despre proză și roman. Alături de aceste cărți, în colecția „Școala de la Târgoviște” vor apărea multe alte titluri aparținând celorlalți membri ai grupării. Ediția a II-a a romanului *Punte* de Tudor Țopa se află deja în lucru și credem că autorul va reuși să finalizeze în scurtă vreme romanul inedit *Continenter*. Suntem în așteptarea lui Mircea Horia Simionescu. Noi îi cerem un text inedit (și multă lume știe deja că și jurnalul lui MHS are proporții impresionante), domnia sa ne spune, ca de obicei, că nu mai poate scrie de mult... Deși, după *Paltonul de vară*, cine știe ce surprize de proporții ne așteaptă din nou! Iar editura noastră s-ar simți onorată să fie părtașa unor astfel de surprize... Vom retipări și o parte din cărțile lui Costache Olăreanu (autor disputat, firește, ca și Mircea Horia Simionescu, și de alte edituri), pentru început volumul *Confesiuni paralele*. Pe listă sunt, de asemenea, și cărțile lui Alexandru George și Petru Creția. Sperăm ca zeii să ne fie favorabili...

Iată, prin urmare, o colecție cu multe retipăriri și destule inedite. Nu ne-a scăpat din vedere nici posibilitatea de a strânge într-o culegere revistele manuscrise ale membrilor grupului. În mod firesc, vom

ajunge la un moment dat să publicăm și o carte album a „absolvenților” Școlii Târgoviștene, cu fotografii, facsimile, desene, documente de viață civilă, transcrieri de pe benzile de magnetofon, bibliografie generală și dicționar onomastic (sic!).

Vor urma, cu siguranță, ediții critice, serii de autor. Încă ne mai gândim dacă nu ar fi bine să lansăm deja în cadrul colecției și o serie de studii critice dedicate autorilor în discuție. E mult de lucru. Avem multe teme de rezolvat. Dar dacă-i școală, școală să fie!... E tot mai greu să fii astăzi prozator fără să fi trecut prin „Școala de la Târgoviște”. Iată un adevăr care se învață acum nu doar la Universitate, ci și din noile manuale de liceu...

(2001)

*Post scriptum.* Scris în decembrie 2001, textul acesta face referință doar la cărțile publicate până atunci în cadrul colecției. În momentul de față (februarie 2003) lista completă a volumelor apărute în „Școala de la Târgoviște” e – în ordine cronologică – următoarea:

Radu Petrescu – *Oceanul întors (caiet jurnal)*, 2001;

Tudor Țopa – *Încercarea scriitorului*, ediția a II-a, 2001; Mircea Horia Simionescu – *Redingota*, ediția a II-a revăzută și adăugită, 2002; Tudor Țopa – *Punte*, ediția a II-a, 2002; Costache Olăreanu – *Frica* (titlul vechi: *Confesiuni paralele*), ediție revăzută, 2002; Radu Petrescu – *Prizonier al provizoratului*, 2002.

## În căutarea scrisului încet

Am 28 de ani și sunt profesor de română într-un cartier muncitoresc din orașul Zărnești. Port părul lung și pantaloni trapez. Am terminat de șase ani facultatea. Am terminat de cinci ani armata. Cândva scriam poezie, un fel de poezie. De câte ori mi se făcea silă, frică, lehamite, de câte ori simțeam că m-am apropiat periculos de mult de o margine de autism și încremenire scriam poezie. Poezia mea era poezia unui om încremenit. Cântăream cuvintele, le curățam de pielițe și oscioare, scoteam din ele orice urmă de sânge și le puneam pe hârtie. Eram un tânăr de o luciditate sumbră, rece, încrâncenată, inumană, depresivă, isterică. Eram bolnav de dorința de a deveni scriitor. În locul sângelui cuvintelor, sângele meu. În locul cuvintelor mele, eu. În locul alfabetului, piele. În locul meu, gloria.

Nu mai sunt acel tânăr. Am mai făcut un pas înainte. Port după mine o eternă geantă neagră plină de extemporale, teancuri de compuneri, pixuri, carnețele, cărți. Fără o carte pe care s-o ascundă în pântecul ei întunecat, de animal de pradă, geanta mea n-ar mai avea niciun haz. Sunt un ins care știe ce vrea. N-a găsit încă drumul, dar știe ce vrea. Acasă, adunate prin dosare, strânse între învelitori pergamentoase din hârtie de împachetat sunt poeziile mele, unele scrise pe ambalajul poleit al pachetelor de țigări Amiral, altele pe foiță străvezie, subțire și aspră, pentru copiile dactilo. Câteva texte înșirate pe manșetele revistelor literare, altele risipite prin carnețelul de însemnări cu liniatură de aritmetică. Urme murdare ale pixului cu pastă, scrisul meu care își caută încă liniștea caligrafică și n-o găsește. Credința mea în spontaneitatea educată.

Am 28 de ani și am început să fac fotografii, mi-am cumpărat un aparat de mărit, dezvolt film și le transpun pe hârtie raster. Privesc în jur ca și cum ochiul meu ar fi obiectivul unui aparat de fotografiat. Curtea în care stau mă sufocă. Ziduri, rufe întinse la uscat, straturi meschine de flori, scări, soare, ferestre, magazine, o poartă

verde de fier. Încăperea minusculă în care locuim mă apasă. Braşovul e un oraş în care nu am cu cine comunica, în care nu mă întâlnesc cu nimeni. Duminica, toamna mai ales, îmi agăţ aparatul de fotografiat de umăr şi o pornesc prin oraşul vechi. Alte ziduri, alte porţi, alte ferestre. Respiraţia largă şi capul sus. Pasul plin de speranţă. Străzi, ulicioare, vegetaţie, cer, schelele din jurul Bisericii Negre, străzi urcătoare pavate cu piatră cubică, pereţi mâncaţi de lepra anilor, curţi şi copaci bătrâni. Sunt singur şi-mi aud foşnetul hainelor. Sufăr de singurătate. Sufăr de singurătatea propriilor mele cadre fotografice din care lipsesc oamenii, de singurătatea picioarelor mele încălţate în ghetete albastre din piele întoarsă. Merg şi tac.

N-am împlinit încă 30 de ani. Am terminat facultatea, m-am rupt de mica gregaritate a grupului nostru, acum îmbrac sacouri şi pantaloni la dungă, sunt profesor, pun note. Din când în când mă tund singur. M-am despărţit de prieteni, m-am însurat, am doi copii. Scriu scrisori şi tânjesc după o libertate imposibil de imaginat. Trăsăturile mele devin mai aspre, părul cărunt, faţa trasă, copiii cresc. Am început să trăiesc pe cont propriu, să gândesc

pe cont propriu, scriu despre viața mea și totul mă nemulțumește. Sunt prea timid, sunt prea speriat de monotonia care mă așteaptă. Scriu tot timpul despre această monotonie. Tot ceea ce nu-mi convine se numește tristețe. Tot ceea ce-mi rănește sensibilitatea poartă același nume.

Merg zilnic cu autobuzul, sunt navetist. Capul îmi huruie ca un motor obosit. Scot cartea din geantă și citesc. Ridic ochii de pe carte și iarăși citesc. În ceafă apare un fel de căldură plăcută. Măinile devin moi. Ochii mi se înceteșează. Și moțaiala mea face parte din aceeași metafizică negativă a vieții mele. E normal să mi se întâmple ceea ce mi se întâmplă. Așa am gândit de când mă știu și pentru încetineala secretă a tonusului meu vital această intuiție s-a dovedit salvatoare.

Îmi spun că ar trebui să fiu mai atent la oamenii din jur, dar nu pot fi atent. Fețele lor mă descumpănesc. Orizontul lor de viață mă înfioară. Hainele lor ponosite îmi zbârlesc pielea. Corectez teze, ascult compuneri, răsfoiesc manuale. Citesc cărți și reviste literare. Nu mă aleg decât cu julituri, cu pielițe, cu pojghițe de imagini, cu fragmente de stări. Nu am răbdare. Nu sunt consecvent. Revistele literare mă fascinează. Le privesc cu dispreț, dar ele



continuă să mă fascineze. De câte ori deschid o revistă literară o fac cu înfrigurare. Trebuie să se întâmple ceva. Trebuie să găsesc. Scriu pentru că nu găsesc. Dar ce caut? Un fel de muzică surdinizată caut, un fel de lume, niște culori, o sensibilitate acută, tăioasă. Caut un păienjeniș de cuvinte care să-mi amintească de mine.

Caut ca prostul. Scriu prost. De câte ori mă așez la masa noastră din bucătăria 2/1 o transpirație rece îmi inundă axilele, mi se scurge în jos pe coaste, îmi umezește cămașa. Încep să respir mai agitat, mă lătesc deasupra paginii ca un păianjen din jungla braziliană, caut prima propoziție până când începe să-mi zbârnâie ceva sub țeastă. Și tot prost iese. Și tot crispat sunt. Dar nu mă las. Nu știu ce înseamnă asta, nu știu unde vreau să ajung, dar nu mă las. Nu știu ce mă așteaptă, nu știu dacă voi reuși, dar nu mă las. Sunt încăpățânat ca un catâr. Sunt plin de energie ca un cal închis în padoc. Nu-mi pun deloc problema că încăpățânarea poate aduce cu sine consecvența. Nu mă gândesc la așa ceva. Consecvența mea e în carne și inima mea vibrează ca un disc străbătut de impulsuri electrice. Am terminat-o cu poezia și încep să descriu incursiunile mele prin oraș, statul în casă, temnița curții, geamul autobuzului, egoismul fiziologic al ființei

mele fără glas. Am început să decupez zilele, să fac din ele unități existențiale de unică folosință. Tern. Plicticos și tern. Cenușiu. Precar și cenușiu. Monoton și incredibil de banal. Zilele pur și simplu, zilele mele de profesor, nu pot fi transformate în aventuri.

Poezii și dosare, praf și hârtii. Dosarele se numesc *Acțiuni* sau *Sintaxă*. O sintaxă pentru acțiune. Cred că asta visez. Sau mai degrabă numai o sintaxă pentru că nu știu cu adevărat ce este acțiunea. Așa încât citesc proză. Citesc romane. Citesc jurnale. Citesc pagini scrise de prietenii mei cu care schimb scrisori. Nici ei nu tolerează acțiunea așa cum o expun cărțile. Să faci totul pentru a pulveriza acțiunea. Nu este o ambiție. Este o presiune care vine din afară. Din zgomote, din mirosuri, din sclipiri, din vâjâitul vântului și din ropotul ploii, din ceasul care ticăie pe masă și din pocnetul oaselor obosite de statul pe scaun. Lumea e acoperită zilnic de tăvălugul vorbelor oficiale. Vorbe rostogolite și iar rostogolite prin cuvântări, ședințe de partid, lecții de învățământ politic, canale de radio și televiziune care nu pot strivi lumea. Chiar aparatul de fotografiat îți arată cât de monstruos de

bogată în detalii e lumea. Tu trebuie să vii cu sintaxa. Atât.

E o prostie să crezi așa ceva? Poate că nu e tocmai o prostie și aștept tremurând momentele de singurătate, momentele de transă, momentele de grandomanie în care să scriu. Să scriu proză pentru a găsi satisfacția de a sparge în mii de bucăți monolitul acțiunii. Satisfacțiile mele sunt negative. Textele mele sunt un fel de exorcizare a insuportabilității. Textele mele sunt casa și drumul, hainele și mâncarea, școala și strada, cotidianul pur.

Dar nu e vorba numai de sintaxă aici. Mai e vorba și de muzică, ritm, respirație. De tempo și de bătăile intermediare ale virgulelor, de loviturile finale ale punctelor. De sincope, rupturi sonore, dizarmonii calculate. De cuvinte în care scrâșnesc consoanele, de catifeaua somnoroasă a vocalelor și de inima care pulsează ca un pumn, calm, speriat, inaudibil. Dar ce legătură au toate acestea cu proza? Și de ce mi se pare că zgomotele și ritmurile corpului meu ar trebui să se audă în ce scriu? De ce propozițiile trebuie să țâșnească, să zboare, să alunece, să șuiere, să curgă, să cadă fâșâind la pământ? De ce cred eu că toată miza scrisului e aici și că sunt un scriitor fără voce, fără timbru, fără ureche? Visez

propoziții în somn. Visez muzica lor, zgomotul lor ordonat. Caut să le articulez altfel, să scot logica punctuației din țâțâni. Experiment experiment experiment. Ce fac eu e un experiment. M-am plictisit deja de propriile mele experimente. Sunt prea complicat. Sunt prea inhibat. Sunt constipat. Cum să învăț să scriu ca elevii mei pe care tot eu îi învăț să scrie? Mă atrage imperceptibilul. Mă atrage inexplicabil imperceptibilul.

Mă fascinează încetineala pe care ți-o poate oferi scrisul. Numai scriind se poate trăi încet, intens, fără senzația că ți-a scăpat ceva. Fără să pierzi ceva. Așa că iată ce caut. Nu pot să-i spun lui Gheorghe Iova ce caut. Ar râde de mine. Nu pot să-i spun lui Mircea Nedelciu ce caut. Ar zâmbi sardonice. Nu pot să-i spun lui Gheorghe Ene ce caut. E prea departe. Nu pot să-i spun colegului meu Sorin Pop ce caut. Cu el beau bere. Nici mie nu pot să-mi spun ce caut. M-ar copleși disperarea. De aceea am un aer absent, fața mea e brăzdată de un fel de spaimă, de aceea vorbesc cu unii sau cu alții fără să știu ce spun, de aceea am ajuns să cred tot timpul că esențialul e în altă parte.

Scriu la întâmplare. Scriu despre orice. Niciodată despre lucrurile esențiale, niciodată în conformitate cu.

Trebuie să străpung un blindaj, trebuie să mă pot despărți de singurătate, de mărunțișuri, de anodin, de repetabil, de hainele mele de profesor, de mutra mea înfumurată, derutată. Urmează lungi perioade de abandon, în care deschid la întâmplare cărți. Cărți deschise și aruncate. Pagini care-mi spun câte ceva. Pagini care nu-mi spun nimic.

Urmează lungi perioade de abandon în care discut cu prietenul Teodor Rusu despre pictură, despre Poiana Mărului, despre casele vechi și gospodăriile țărănești. Privesc tablourile prietenului meu, le analizez, mă îmbăt de mirosul culorilor de ulei, mă pierd în spațiul larg al pânzelor grele de pastă. Mă aplec peste pânzele mici și le urmăresc pierdut pensulația. Melancolia mea coincide cu melancolia prietenului meu. Fotografiez atelierul lui. Fotografiez împreună cu el dealuri, căpițe de fân, case, garduri, pereți coșcoviți, iarba, hățișurile vegetației, norii, prundișul râului. Știu că se poate. Știu că aș fi în stare.

Și iată-mă ținând în mână o carte pe care scrie *Oceanul întors*. L-am cunoscut pe autorul ei și mi s-a părut un om aspru, fixându-te cu o privire caldă, metalică. Limpede și metalică. Mă gândesc la sclipirea

unei penițe inoxidabile. Mă gândesc la apa de gheață a unui lac montan. Piele uscată, păr rar, fragilitate și grabă. Gât puternic, zâmbet amar, piele ușor ridată, tânără încă. Gesturile lui Radu Petrescu sunt reținute și primitive. E palid, are fața osoasă, subțiată de acizii scrisului. E sprinten și grăbit, obosit, încordat. Sunt aproape, nespuse de aproape, senzația că semănăm. Senzația că sunt un om fals. Corpul meu e un fals. Cuvintele mele sunt false. Goale și false. Descărnate și impersonale. Dar iată cum se pune pe hârtie o propoziție. De parcă abia în momentul acela ai fi deschis ochii, de parcă abia în momentul acela ai fi început să gândești. Nu trebuie să te silești să vorbești altfel dacă simți că lumea e altfel. Nu trebuie să te grăbești. E caraghios să-ți plângi singur de milă. E umilitor să nu poți ridica ochii din pământ ca să privești cerul. E o nebunie să accepți informalul. E curată nebunie să faci din atingerea informalului o virtute, o formă orgolioasă de diferență. Ai să mori ca Rimbaud.

Sau să crezi că bezmeticeala ta e și bezmeticeala altora. Sunt oameni mult mai tineri decât tine care nu pot asista neputincioși la derularea propriului lor exil. Sunt oameni care trăiesc în cu totul alt prezent, de parcă în prezentul acela s-ar fi născut. Citesc jurnalul lui Radu Petrescu cum

nu se poate mai încet și mai rușinat. Cartea emană o sinceritate dezarmantă. Există, iată, și un firesc al scrisului. Bun, hai să zicem că tu ești un neîmpăcat cu tine, dar trebuie să te împaci măcar cu lumea. Cu lucrurile și gesturile cele mai umile. Nu trebuie să-ți pui ochelari pentru a le vedea. Nu trebuie să te îmbraci în armură pentru a suporta atingerea lor neplăcută. Nu poți să-ți cauți bucuria în muțenie sau fericirea în izolare. Neliniștile tale nu trebuie să devină zvârcoliri inutile, care-ți sug energia și-ți întunecă fața. Cel care scrie nu se află mai sus decât ceilalți. Este egalul lor, dar el deține privilegiul observatorului. Zilele lui nu se scurg ca apa printre degete.

Vorbim, povestim. Ascult și vreau să fug. Abia acum ambiția mea de a deveni scriitor începe să se clatine. Nu poți să lupți cu o singură mână, nu poți să sari într-un singur picior. Ai nevoie de trupul întreg. Ai nevoie de spațiu și mult aer de respirat. Grija de a lăsa în urma ta ceva e lipsită de sens. Lași ceea ce merită să fie lăsat și nu tu decizi asta. Ai devenit scriitor și accepți metabolismul acestui corp care e scrisul. Îl hrănești, îl protejezi, îl lași să te chinuie cu durerile lui. Dormi în corpul acesta și te trezești în corpul acesta. Te supui crizelor lui de creștere.

Mori odată cu el. Dar mai presus de toate îl lași să respire, îl lași să te modifice. Te supui capriciilor lui, îi alimentezi capilarele cu sânge. Dar cum să pompez sânge în ceea ce scriu? Cum să-mi recapăt inocența cu care într-o zi de iarnă, la internatul de la Sighișoara, am început să scriu o pagină de proză? Cum să ajung la acel calm indescriptibil al paginii care se umple de la un capăt la altul?

Mă aflu într-o sală de cinematograf. O sâmbătă liberă. Leșisem în oraș. Internatul rămăsese pustiu. Stam pe scaun lângă o fată a cărei frumusețe n-o remarcasem încă. Nu ne vorbeam. Îi simțeam mirosul de curățenie, mireasma de parfum auster, îi percepeam mișcările și sclipătul ochelarilor ei cu lentile groase îmi fulgera din când în când ochii. Zumzetul aparatului de proiecție. Aerul cald. Era iarnă afară și urmăream pe ecran un film de Antonioni. Poate *Eclipsa*. Poate *Aventura*. Nu puteam fi atent la dialogurile actorilor. Nu înțelegeam acțiunea. Niciun fel de atracție pentru fata aceea. Doar o mare emoție lipsită de obiect.

Și brusc atenția mea reținută doar de mișcările de pe ecran. Începeam să descopăr că înapoia acestor mișcări ale oamenilor de celuloid se află o altă mișcare. Era



mișcarea aparatului de filmat. Văzusem multe filme până atunci și niciodată nu mă gândisem la această mișcare. Nu-mi pusesem problema continuității sau discontinuității ei. Fata de lângă mine urmărea concentrată ceea ce se întâmpla pe ecran. Gâtul ei avea o încordare ciudată. Era la fel de emoționată ca și mine. Mișcările trupului meu reverberau în carnea ei. Simțeam asta. Iar carnea ei reușea să-și păstreze decența, atenția de privitor. Când s-a aprins lumina în sală, mi-am dat seama că filmul mă enervase. Descoperisem că mișcarea aparatului de filmat era lipsită de logică. Ea nu exprima un punct de vedere, prezența unui ins exterior întâmplărilor privind neutru și fără întrerupere ceea ce se întâmplă. Fata de lângă mine era o ființă deșteaptă. I-am explicat ce descoperire făcusem. N-a înțeles.

Aveam 18 ani și această descoperire mă descumpănea. Ceva se tulburase în mintea mea. Lumea nu era o unitate continuă. Poezia nu era o artă a continuității. Nici filmul. Iar eu eram un om cu un foarte puternic instinct al continuității. Nu-mi plăceau rupturile. Încă de pe atunci nu-mi plăceau salturile în timp și-n spațiu. Nu-mi plăceau întreruperile și nici viteza. Nu-mi plăcea să citesc repede.

Nu-mi plăceau textele scrise repede. Nu-mi plăcea fuga pe pagini. Ar fi trebuit să nu-mi placă nici poezia.

M-am întors la internat, am rupt câteva foi liniate dintr-un caiet de școală și am început să scriu proză. Un om cobora pe niște scări și ochiul lui funcționa ca un aparat de filmat înregistrând continuu cele mai mici detalii. N-am putut să scriu mai mult de două pagini. Mă simțeam amețit. Mi-era foame. În corp îmi rămăsese o neliniște enervantă. Era îngrozitor de greu să scrii proză. Să compui o muzică de cuvinte care se înlănțuie ca pașii în mers. Să găsești cuvinte potrivite pentru ceea ce vezi și auzi. Era îngrozitor de greu să scrii încet, să simți înăuntrul tău greutatea fiecărui cuvânt pe care îl pui pe hârtie.

Uitasem acest episod. L-am uitat pur și simplu, așa cum vrei să uiți cât mai repede lucrurile care te sperie. Nimic din scrisul meu de până la 28 de ani nu mi-a mai adus aminte de el. Dar într-o zi am deschis *Oceanul întors* și am înțeles. Totul era atât de simplu, atât de clar. Mi-am amintit atunci și de fata aceea atât de *comme il faut* care știa să-și transforme emoția în decența unei priviri educate.

# FOTOGRAME CU MIRCEA NEDELCIU

*MIRCEA NEDELCIU A FOST UN OM fascinant și cred că prietenia mea cu el a fost, înainte de toate, o formă de fascinație. L-am cunoscut în urmă cu mai bine de treizeci de ani la filologia bucureșteană și de atunci am rămas toată viața prieteni. Am avut acest privilegiu. Și toți cei care l-am cunoscut pe Mircea Nedelciu și ne-am aflat în apropierea lui nu putem să nu recunoaștem că acesta a fost un mare dar pe care ni l-a făcut soarta.*

*Cu dezinvoltura și inteligența lui scăpărătoare, cu râsul lui mucalit de tânăr bărbat trecut prin multe, care înțelege relativitatea lucrurilor, Mircea Nedelciu ne-a cucerit pe toți. Era într-adevăr irezistibil, nu puteai să nu-l iubești. Rar un asemenea cuceritor de oameni și de teritorii ale vieții deloc exotice, deși, până la el, rămase parcă necercetate! Exista în Mircea Nedelciu această subtilă vocație de a sesiza imediat neobișnuitul lucrurilor obișnuite.*

*Când l-am cunoscut, m-a frapat în primul rând dezinvoltura lui, calitate ce putea fi lesne confundată cu superficialitatea, cu ușurătatea unui mod de a fi. Îi simțeau forța, dar nu-i puteai vedea imediat profunzimea. Iar frumusețea lui fizică, de efeb hollywoodian, care a zdrobit*

*probabil multe inimi feminine, te descumpănea și mai mult. Dar Mircea își purta acest însemn cu nepăsare. Nu-i păsa nici de suprafețele vieții, nici de profunzimile ei. Ça m'est egale, obișnuia să spună. Era modul lui de a evita sau nega încurcăturile vieții, emoțiile, ideile primite, regulile, îmbâcseala conceptelor. Dincolo însă de această formulă franțuzească bună la toate, exista în Mircea Nedelciu o curiozitate față de viață și o plăcere de a trăi de-a dreptul molipsitoare. Lumea toată părea să-i aparțină, ceea ce se poate vedea și din scrisul lui condus cu aplombul unui observator îmbătat de bucuria descoperirii unei lumi pe care oamenii încearcă s-o cunoască fără a reuși vreodată s-o înțeleagă cu adevărat.*

*Curiozitatea lui Mircea era fundamental o curiozitate vizuală. Sorbea totul din ochi: oameni, lucruri, cărți, reviste, peisaje, fotografii, afișe, vitrine, inscripții. Devora marile filme poloneze, italiene și rusești ale anilor '70 de care erau pline cinematografele bucureștene, era mereu însoțit de un aparat de fotografiat, ne plimba după el prin cafenele zgomotoase și subversive înțesate de tineri pletoși și de fete cu fuste scurte, prin cinecluburile studențești ale perioadei dezghețului comunist, râdea de ambițiile noastre adolescente și încrâncenate de a deveni scriitori.*

Nu părea să creadă cu adevărat în ceva. Scria încă din perioada liceului, dar scrisul era pentru el o ocupație la fel de banală și la fel de spectaculoasă ca oricare alta. Tot ceea ce-l înconjura, tot ceea ce i se întâmpla să facă „îi era egal”, pentru că el se simțea altfel construit. Era prin definiție un nonconformist. Nu-l interesa dacă noi (eu, Ioan Flora, Gheorghe Ene, Sorin Preda, Gheorghe Iova, Constantin Stan, Ioan Lăcustă, Emil Paraschivoiu și alți prieteni de la filologia bucureșteană, care nu au ajuns, din fericire, scriitori) îl înțelegeam sau nu. Nu căuta să facă prozeliți, de fapt nici nu prea avea ce să ne propună pentru că revolta lui (față de sine? față de lume?) era a unui anarhist cu zâmbetul pe buze. Disprețuia fanatismul și era un dușman neîmpăcat al manipulării, adică un om liber. N-a fost un doctrinar, nici măcar al „textualismului” – asta e o falsă impresie și o eroare ireparabilă a criticii noastre, pe care Mircea a îngenunchiat-o, încă de la primele sale cărți, fără drept de apel.

Și dacă Mircea a avut și vocația grupului (studenții filologiei bucureștene a anilor '70 își amintesc, probabil, de revista-de-perete-afiș Noii) asta s-a întâmplat, în primul rând, grație mării sale curiozități față de oameni și față de idei. Exista în ființa lui Mircea și o altă calitate

*extraordinară: disponibilitatea pentru risc. Îl atrăgea riscul noutății și al lucrurilor negândite încă. Era incredibil cu câtă pasiune se implica în orice discuție. Dar îi lipsea patima. Își apăra propriile poziții, părând că e în stare să apere orice poziție. Știa să râdă, era una dintre reacțiile lui cele mai naturale, chiar și în dezbaterile cele mai aprinse.*

*Nu-i plăceau paradoxurile, nu-și căuta cuvintele, nu făcea pe deșteptul și nici nu punea mare preț pe deșteptăciune. Nu-i plăcea să dea lecții, îți explica dacă era nevoie. Avea umor, îi plăceau poantele, întâmplările cu haz, fabulele esopice produse chiar de imediatul vieții. El însuși era un povestitor inepuizabil care te făcea să-l urmărești cu gura căscată. Și mai mult decât toate, în ciuda aptitudinilor sale de bricoleur al narațiunii, Mircea Nedelciu era un prozator care credea neștrămutat în ideea de poveste. O altă particularitate a lui care descumpănea și îți puneă pe jar încrederea în spiritul său novator.*

## Realitate și izomorfism textual

Există scriitori pentru care mijloacele, procedeele, formele, de care se folosesc atunci când scriu par lucruri de la sine înțelese, ca respirația sau ca circulația sângelui. Într-o atare situație mijloacele literaturii devin bunuri

comune ale instituției, elemente preexistente de care se poate dispune cu seninătate, de vreme ce utilitatea lor a fost verificată de precursori iluștri sau de contemporani celebri demni de toată încrederea. Sociologia literaturii a constatat de mult că pentru fiecare domeniu (gen sau specie) al instituției scrisului artistic există întotdeauna, în funcție de epocă, o normă stilistică, o scriitură curentă, adoptabile și modificate sau nu, după caz, puse și repuse în circulație, uneori și cu iluzia originalității. Adopțiunea este preferabilă contestării și angajării în limbaj pe cont propriu, potrivit ipotezei că un cod dinainte stabilit și cunoscut de toată lumea oferă șansa unei sporite inteligibilități.

O bună parte din romanele „obsedantului deceniu”, dar și unele dintre prozele actualității care încearcă să suplinească reale sau inventate curențe de informație ne-au obișnuit cu ideea curajului de a spune niște adevăruri fruste, fără preocupare de stil. Sigur, argumentul camilpetrescian ne este tuturor bine cunoscut. Și totuși...

Că în felul acesta eticul începe să submineze statutul esteticului, să degradeze interesul scriitorului pentru felul cum scrie (o dimensiune esențială a creației sale), s-a observat până acum în suficientă măsură, pentru a ajunge

mai departe la constatarea că retorica de preferință a acestor romane nu face decât să confirme istoricizarea unor forme de compoziție și enunțare, desuetudinea unui limbaj artistic obosit de prea insistenta frecventare, cu o destul de redusă forță de impact.

Să fie, oare, presiunea pe care realul (trecut sau prezent) o exercită asupra dorinței scriitorului de a-l reprezenta atât de puternică, încât textul să se resimtă chiar la acel nivel al său (stilul) ce îi pune în discuție calitatea de produs literar personal, original? Sigur că nu, și aici avem argumentul atâtor volume remarcabile, comentate la vremea apariției lor cu un interes și o insistență pe deplin justificate.

Și totuși, revenind și având în vedere aspectul mai general al situației, iar nu excepțiile, nu putem să nu observăm că în proza noastră de actualitate un anume tip de limbaj și de perspectivă auctorială par atât de în firea lucrurilor, încât tot soiul de automatisme și stereotipii (ținând de compoziție, atitudinea față de personaje, relația descriere – narațiune etc.) împânzesc până la saturație o mulțime de cărți, altfel cât se poate de onorabile. E cu atât mai grav când locurile comune atrag în sfera lor de manifestare temele, subiectele, motivele. E cu atât mai



regretabil dacă orizontul de așteptare al cititorului e astfel subapreciat, iar autorul ignoră dorința acestuia de a intra în dialog cu textul său, preocupat de raporturile în neconținută mișcare om – realitate.

Toate aceste evidențe alcătuiesc un context asupra căruia a reflectat cu siguranță (cum textele înseși ne-o arată) și Mircea Nedelciu, autorul – după debutul cu *Aventuri într-o curte interioară* (1979) – al unui nou, remarcabil volum de proză scurtă, implicit polemic și declarat autoreflexiv prin chiar titlul care îl pune în circulație: *Efectul de ecou controlat*. Și pentru că tot ne-am obișnuit în ultimul timp cu repetata invocare a noțiunii de *curaj*, de ce să nu aducem în discuție și în acest caz problema curajului? Actele de curaj ale scriitorilor se deosebesc în multe privințe și nu se știe dacă nu ar trebui să vedem în sfidarea unor obișnuințe de percepție, reprezentare și gust o manifestare din categoria marilor îndrăzneli din spațiul artei. Trebuie spus că acesta e în primul rând curajul celei de-a doua cărți a lui Mircea Nedelciu.

A vorbi însă despre sfidare poate părea puțin exagerat, mai rar folosită noțiune de „insolitare” fiind mai puțin

conotată agresiv și, eventual, preferabilă. Scopul urmărit de Mircea Nedelciu e dublu: insolitarea realului, dar și a celui care, prin text, ia cunoștință de imaginea acestui real. Cititorul e provocat la un nou tip de atenție față de materialitatea textului și de actul lecturii, mai conform cu realitatea scrisului. Lui i se cere disponibilitate și concentrare pe relevarea unor convenții manipulate de autor fără nicio grijă de a le ascunde. E invitat la conștientizarea iluziei, așadar la implicare și opțiune morală împreună cu personajele aduse în scenă. Nu în ultimul rând i se cere să se identifice cu situațiile individuale și să-și asume conflictele puse în joc, potrivit acelei cerințe, teoretizate în carte, a „subiectivității colective”.

Dar această continuă violentare a obișnuințelor cititorului nu este o mânășă aruncată de autor la modul teribilist, cum se întâmplă mai ales în poezia de ultimă oră, ci efectul unei implicări profunde în acțiunea de a reprezenta realul într-un mod cât mai adecvat naturii și manifestărilor sale.

Considerând deocamdată numai problema mijloacelor, ținând seama și de nenumăratele observații privitoare la importanța acestora pentru cunoașterea adecvată a

realității sublimite în imaginea scrisă, e cât se poate de limpede că în prozele lui Mircea Nedelciu meditația asupra condițiilor și șanselor unei lecturi prin implicare, ca și asupra funcției procedeeleor de care dispune scriitorul pentru realizarea inteligibilității dorite, se desfășoară cu o febrilă luciditate.

Dacă substanța prozei ce împrumută titlul întregii culegeri pune problema formei în care ar trebui concepute niște informații pentru a deveni inutilizabile într-un context dat, cartea în sine are în vedere declanșarea unui efect controlat cu precizie asupra conștiinței cititorului. Volumul lui Mircea Nedelciu nu delectează și nu stârnește pasiuni evazioniste, dezangajante, pentru că el nu face posibilă nicio clipă uitarea lumii în care trăim. „Clientul” din *Claustrofobie* ar putea fi oricare dintre cititorii leneși, inadaptați prin comoditate și pasivitate psihică, exigențelor scriiturii. *Efectul de ecou controlat* denumește astfel dezideratele unei strategii de autor în contextul difuzării și corecteii socializării („A nu se oferi textul spre consum, ci spre întrebuințare” – recomandă autorul) a produsului muncii sale.

Problema este în egală măsură una de mesaj și de cod. Dacă lipsește codul potrivit – cod pe care, ajutându-se de

conexiunile deja existente în conștiința sa literară și de jaloanele puse la dispoziție de autor, cititorul trebuie să-l învețe parcurgând cartea – mesajul receptat prezintă distorsiuni, deformări, este fals sau doar parțial înțeles.

Să notăm aici că, în ciuda tuturor precauțiilor luate de autor, riscul unei decodări eronate există chiar și pentru cititorul profesionist, pentru că scrisul lui Mircea Nedelciu se conformează doar în mică măsură accepțiunii obișnuite a termenului *proză*. Imaginea realului e în acest volum altfel țesută decât într-o povestire sau nuvelă tradițională. Această țesătură nonliniară, cu neobosite valențe simultaneiste, își găsește o motivare abia în finalul cărții, prin transformarea personajelor de pe parcurs într-o singură colectivitate solidară („De fiecare dată când apar, personajele ar trebui să poarte aceleași nume și fiecare nume propriu ar fi bine să desemneze același personaj”), reprezentând însăși diversitatea lumii, complexitatea vieții. Pe de altă parte, autorul consideră că nu trama epică ar trebui să suscite interesul cititorului, ci motivele care au condus la adoptarea unei convenții prin care faptele povestite devin literatură: „Orice intrigă captivantă se bazează pe un mobil *economic* al comportamentelor personajelor”. În aceeași ordine de idei e de reținut și

această observație din ultima secvență a culegerii: „Acesta este un text documentar care nu poartă un titlu. Autorii consideră că etichetarea este un act de semnificare specific comerțului și au, de data aceasta, puterea să o refuze”.

Putem atunci considera prozele lui Mircea Nedelciu drept o expresie a unei singure *texturi* semantice, drept o unică, mare *metaforă sociologică*?

Personajele cărții trimit la o realitate populată de persoane, caractere, mentalități, atitudini și categorii profesionale extrem de diverse, extrem de reprezentative pentru dinamica noastră socială. Realitatea surprinsă de autor e vie, contradictorie, infinit nuanțată, uneori brutală, alteori civilizată, uneori univocă, alteori discontinuă. Această realitate poate fi abjectă și tandră, naivă și calculată, eroică sau defetistă. Mediile sunt, în general, cele periferice, dar aceasta nu înseamnă că se mai poate vorbi în continuare despre așa-numita „descoperire a banalului”. În cartea lui Mircea Nedelciu, banalitatea – dacă e să păstrăm în continuare termenul – se redimensionează. Nu vom mai găsi aici acele „făpturi neînsemnate”, resemnate, condamnate la acceptarea unei

vieți anodine, meschine, anoste ci tineri animați de un accentuat activism sau care l-au profestat cândva. Chiar dacă mișcarea în care se antrenează îi face uneori ridicoli sau stupizi și îi transferă în categoria „învinșilor”, toți acești tineri sunt personalități potențiale (cum este întreg grupul de terapeuți claustrofobi), înși în stare de performanță realizării pe scara vieții.

Dincolo de anonima viață a străzii, a magazinelor, a localurilor, a mijloacelor de transport în comun, a coridoarelor facultăților, a holurilor de hoteluri, a stațiunilor balneo-climaterice, în *Efectul de ecou controlat* sunt rând pe rând individualizați recalcitranți zeloși, conștopiste bovarice, bătrâni trăind în cea mai curată inactualitate, șantieriști de ocazie și vânzătoare îndrăgostite, pierde-vară și pleșcari cu facultatea terminată sau nu, electricieni sentimentali și standardiste asemenea, „activiști culturali” fără complexe culturale, salvamontiști și „zâne” înșelate, tehnicieni împărțiți între erotica domoală și obsesia propriei biografii de dosar, directori pentru care limba literară poate fi și facultativă și falși șoferi de taxi, tineri de bani gata și fotografi suferind de inadaptare, pictori-filosofi și scriitori ce se împotrivesc literaturii.

Obişnuit cu ideea înscenării realităţii în text, cu impersonalitatea calmă a unei relatări în spatele căreia autorul de obicei se ascunde, destinatarul de „efecte controlate” va fi confruntat pe parcursul acestei cărţi cu destule stări de perplexitate: „Dacă cititorul simte cumva tocmai acum nevoia să se scarpine sau a uitat să dea cuiva un telefon, n-a scos ceva din priză, îi e sete, etc. etc., este rugat să întrerupă puţin lectura, să-şi rezolve problema şi să continue după aceea. Desigur, dacă mai are chef”. Voinţa autorului de a tulbura confortabilitatea, de cele mai multe ori domestică şi pasivă („A nu se citi acest text în pat sau cu buiota pe picioare!”), a actului receptării este neîndoielnică. De avut în vedere aici şi dispunerea în pagină, *blanc*-urile, alternarea neanunţată a persoanelor gramaticale, propoziţiile scrise cu majuscule sau între bare, încadrarea dialogului în blocul narativ etc. La fel de evidentă este preocuparea lui Mircea Nedelciu pentru reabilitarea şi restabilirea unor canale de comunicaţie, producător de text – receptor, perturbate sau „înfundate” de obişnuinţe diverse.

În cuprinsul cărţii apar şi multe rezolvări ale întrebărilor ridicate de coerenţa şi continuitatea discursului narativ. Sunt rezolvări prin care cititorului i se

propun noi relee, noi tipuri de conductori estetici. Noutatea nu este, pentru că nu are cum să fie, una absolută. Importantă este redistribuirea, reajustarea unor elemente preexistente.

Recuperarea „sociologică” a realului coincide de multe ori cu o recuperare a tradiției unui punct de vedere sau a unei atitudini narrative. „Momentul” caragialian se convertește în formula „transmisiunii directe”. Ideea povestirii liniare sau cronologice e, pe de altă parte, repudiată prin recursul la montajul de planuri paralele sau de scrierea caleidoscopică (și aici ne vom gândi la Dos Passos). Starea de interferență a limbajelor își găsește un reper posibil în intertextualitatea *telquel*-istă). Înaintarea rectilinie a sensului cedează locul unui spațiu de notații diseminate, cu mari șanse de a sugera simultaneitatea secvențelor existenței. Printre alte obiective urmărite cu obstinație de autor se numără și acela al descoperirii unei constelații de structuri prin care textul să devină izomorf lumii reprezentate. Cum ar fi posibil acest lucru la modul absolut putem afla din considerațiile despre „scriptorul mileniului al treilea” cuprinse în textul final.

Materia acestei culegeri de proze scurte pare ordonată de o mulțime de aparate de ascultare-redare a realului.



Continue sau dispersate, imaginile și informațiile oferite sunt / par adesea produsul unor transcrieri de benzi de magnetofon, pelicule filmice, fragmente din ziare, cereri și acte oficiale etc. Niciuna din aceste „transcrieri” nu poate fi nevinovată din punct de vedere estetic, mediul (mijlocul) devenind, cum a arătat McLuhan, la rândul lui o sursă de mesaj. De aici senzația de insolit a unor lucruri altfel cât se poate de obișnuite.

Evident, nimic întâmplător în toată această masivă desfășurare tehnologică. Tehnologia e și ea un argument al angajării optime în real. Realismul pe care-l profesează autorul *Efectului de ecou controlat* pretinde o recalculare și o relansare pe un teren resemantizat a condițiilor și sarcinilor literarului. „Și pe voi trebuie să vă recupereze cineva, dar în afară de literatură nu mai cunosc vreo altă instituție care să se ocupe de asta”, se spune undeva à propos de funcția socială a textului.

Încrezător și, în același timp, neîncrezător în șansele literaturii de a „traduce” adecvat și eficient realul, Mircea Nedelciu există în raport cu lumea cărții sale ca un reporter ce pare a-și fi uitat meseria (perimetrul de observație și scopurile de rigoare) dar nu și strategia de

lucru, și comite din neatenție descoperiri și înregistrări spectaculoase oriunde ochiul și urechea sa sau prelungirile lor tehnice se întâmplă să zăbovească mai mult de o clipă. Sigur că nu poate fi vorba de neatenție aici, pentru că puterea generalizatoare a textuării este în *Efectul de ecou controlat* una aproape exemplară.

Mircea Nedelciu scrie proză / texte cu un aplomb mai puțin obișnuit cititorului nostru de azi. În ciuda curentării pe care el o resimte la tot pasul, în ciuda stării sale de buimăceală provocată de continuul bombardament cu mesaje insolite și inedite din lumea de zi cu zi transpuse în omologii structurale, acest cititor va recunoaște, o dată cartea închisă, că siguranța cu care autorul își compune și conduce scriitura nu ține de un simplu joc de-a experimentul, că experimentul acesta este o asumare în profunzime a unei acțiuni cu efecte dintre cele mai serioase. Literatura poate cât de cât să schimbe lumea, acest fapt este posibil, dacă în fața lecturii conștiința cititorului tresare și reacționează.

(1981)

*ÎN ROMÂNIA ANILOR '80 televiziunea era o instituție arestată. Dincolo de brutalele forme ale propagandei comuniste, dincolo de delirul cultului personalității, televiziunea română a acelor ani era și prizoniera modului oficial de a vedea lumea, în forme crispate, solemne, cosmetizate. Aceste forme erau și anacronice, amintindu-ne, prin alte chipuri umane în alte haine, de elanul muncitoresc al filmelor documentare din anii '50-'60. Televiziunea nu era făcută pentru oamenii vii, de pe stradă, ci pentru ilustrarea conceptului de om nou din mintea secretarului general al partidului și a consilierilor săi.*

*În realitate, România anilor '80 era o lume fragmentată, stranie, convulsivă, plină de tensiuni și elanuri individuale, trăind după o altă logică decât aceea a directivelor de partid, într-un soi de aleatorism al actelor și gesturilor de zi cu zi, cu visele ei secrete, cu discurile ei de muzică rock aduse cu greutate din Occident, cu tinerii ei în blugi și cu produsele ei de import vândute pe sub mână, cu derivatele ei existențiale, cu subteranele ei interlope și cercurile ei de tineri intelectuali dezabuzăți, cu cotidianul ei plin de viață și culoare, desfășurat între exaltare și disperare, între agresivitate și placiditate, între monotonie și epifania micilor întâmplări intime etc. etc. Aceasta e lumea care apare în*

*proza lui Mircea Nedelciu și a colegilor săi de generație – o lume neobosită, aventuroasă, autentică, zbuciumată, pusă pe fapte ciudate, și responsabilă exact acolo unde te aștepti mai puțin.*

*Proza noastră a anilor '80 a reprezentat, prin forța împrejurărilor, un substitut al videoclipului, acest produs audio-vizual atât de la modă astăzi. Și într-un anume fel ea a și îndeplinit atunci funcția depresurizantă a videoclipului. Această proză aduce cu sine o lume în priză directă (sau în transmisiune directă, cum îi plăcea să spună lui Mircea Nedelciu), conținând eșantioane brute de real. Pune în mișcare alte structuri decât acelea cunoscute din anii '60-'70, nu mai are centru, cauzalitate mecanică, liniaritate narativă, devenire ascendentă etc. Această lume curge, se sparge în fragmente, se reasamblează, într-un perpetuu caleidoscop. Imaginile și scenele pe care ea le desfășoară par întâmplătoare, accidente lipsite de semnificație, resturi dintr-un mare scenariu pierdut pentru totdeauna.*

*E și un spațiu al unor continue anamorfoze, ca la Ștefan Agopian, sau al unor imagini mentale hiperbolizate, ca la Mircea Cărtărescu. E un teritoriu al cuvintelor-imagini care proliferază în lanț, ca în textele lui Gheorghe Iova și Gheorghe Ene. Nu lipsesc din epica optzecistă remake-ul,*

*parafraza, umorul, grotescul, spiritul buf. Nu lipsesc din cuprinsul ei nici lentoarea sau viteza imaginilor de videoclip. Cele mai sofisticate tehnici de prizare a imaginilor (transfocare, percepție fish-eye, filmare plonjată, racursi etc.) sunt și ele prezente aici, iar Mircea Nedelciu este maestrul lor.*

*Ca și videoclipul, această proză care te obligă s-o citești propoziție cu propoziție are în ea ceva halucinant. Surprinde o lume care se construiește continuu, care nu prea vrea să se așeze într-o structură, o lume cu fisuri, salturi, goluri și plinuri, ruperi de ritm. Creativitatea dezlănțuită a videoclipului, cu mixajele lui nebunești, își găsește corespondența în manipularea cu dexteritate a tuturor registrelor textului și în inventivitatea lingvistică susținută. Prezentul continuu al desfășurării discursului, aglutinarea, discontinuitatea, disjuncția, colajul imaginilor, iată alte elemente comune. Exact acele elemente ale construcției imaginii pe care nu aveai cum să le găsești pe sticla înghețată a televizorului de partid și de stat.*

*În România anilor '80 exista o televiziune alb-negru și parțial color (vezi și titlul ironic al unuia dintre cele mai bune romane ale acelor ani, semnat de Sorin Preda), programele durau 2-4 ore pe zi, muzica se cânta în decoruri*

de carton, cât mai decent, cât mai patetic și cât mai optimist. Până și muzica ușoară românească suferea de aceeași emfază ideologică pe care o întâlnim și în destule dintre mult lăudatele romane ale vremii. Spiritul literar viu își găsisese expresia în proza și poezia tinerilor. În ciuda opresiunii regimului politic, în România acelor ani exista o normalitate, o grabă, o plăcere de a trăi, un dramatism al relațiilor umane, un dinamism și un indeterminism al vieții pe care doar poeții și prozatorii optzeciști le-au simțit, le-au văzut și le-au auzit atunci. De suflul postmodernității, de valorile lumii occidentale, de implacabilul noii culturi nu putea scăpa nici lumea închisă în șabloanele minciunii propagandistice a comunismului românesc.

Eliberarea de canoanele artificiale ale recitalului muzical de scenă – eliberare pe care o aduce astăzi cu sine videoclipul – este urmarea firească a dorinței de a prinde o nouă lume în formele ei proprii. Asta au încercat cât au putut și optzeciștii.

Asta îl preocupa și pe Mircea Nedelciu. Să elimine din scrisul lui scena, piedestalul și tribuna – adjuvantele tradiționale ale discursului auctorial. Cărțile lui se mișcă între reportajul documentar și tehnicile enchainé-ului suprarealist. În fond e vorba, ca întotdeauna, de

*comunicare, de noi forme de comunicare. Lumea de imagini a videoclipului e lumea cotidiană sau imaginară a omului de azi. Prozatorii optzeciști n-au căutat nici ei altceva.*

*Scrisul nu te izolează de viață. Videoclipul nu te izolează de clipă. Proza poate deveni și ea un mod de a percepe video clipele și de a le controla ecoul. O lecție simplă și deloc facilă pe care autorul Aventurilor într-o curte interioară a știut s-o ferească de orice implicație didacticistă.*

## Genetica povestirii

Când e vorba de afirmații autoreflexive, Mircea Nedelciu tranșează: „Eu nu fac literatură, ce fac eu e inginerie textuală”. Să fie *ingineria textuală* un soi de inginerie genetică aplicată la materia și configurațiile celulare ale prozei? Iată o întrebare la fel de dificilă atât pentru cititorul neavizat, cât și pentru criticul expert.

Știm că în general pare nesperios (adică inadecvat) să citim producțiile unui autor în funcție de propriile sale declarații. Efectele unei lecturi astfel orientate pot produce ecouri interpretative mai greu de controlat, de suportat. Ele pot zdruncina și chiar compromite obiceiuri

perceptive și hermeneutice altfel extrem de confortabile. Mircea Nedelciu ne pune în fața unei astfel de situații cu mai multă îndreptățire decât alți autori. El este un literat inconfortabil nu numai în ceea ce declară în intervențiile sale teoretice, ci și în cărțile sale de proză.

„Practica textuală” a acestui scriitor e animată continuu de voința de a-și împiedica cititorul să se iluzioneze cu nu știu ce teme și conflicte palpitate consumate la modul evazionist. Proza sa problematizează nu doar realul, transcripția și construcția imaginii, ci și actul lecturii. Fiind vorba de un *act*, de prezența vie, participativă a celui care citește, lectura nu trebuie să cadă în regimul pasivității domestice. Cititorul e invitat la dialog, la cooperare, la *fair-play*, la conștiință trează. Celui care citește i se acordă statutul de co-partener. Chiar și omul de pe stradă este un producător consecvent de scenarii, un scriitor potențial. În *Amendament la instinctul proprietății* e scris negru pe alb: „Povestitorul, ascultătorul și eroul unei povești sunt coproprietari.” Când e vorba de proza „noului flux”, de trăsăturile ei distinctive, de atât de mult suspectata problemă a *textului*, de atât de controversata evidență a înnoirilor retorice, tematice și atitudinale la care au purces Mircea Nedelciu și colegii săi



de generație, trebuie să recunoaștem deschis: conștiința teoretică manifestă și apetența ironică a tânărului scriitor ne cam deranjează, ne fac foarte circumspecți, dacă nu aproape obtuzi, la eforturile sale de a impune biunivocitatea comunicării literare. Mai mult decât atât, atunci când prozatorul își încheie un text cu precizarea: „Aceasta e oricum o povestire interzisă. N-o mai citiți tovarăși, lăsați...”, ne încearcă o acută stare de perplexitate, avem impresia că cel care scrie ne dă pur și simplu cu tifla. Or, dacă asta e situația, atunci putem fi convinși că într-adevăr n-am înțeles „mesajul”. Sau că l-am înțeles greșit. Pentru că ceea ce urmărește Mircea Nedelciu prin provocările sale nu este să pună în mișcare o strategie a contrarierii sau o artă a efectelor șocante, ci să declanșeze în conștiința cititorului stări psihologice capabile să conducă la o înțelegere eficientă a mediului său de viață, nu numai estetic, ci și social.

Să apelăm în continuare la câteva dintre propozițiile metaliterare ale autorului răspândite prin articole și interviuri:

- 1) „Literatura e o acțiune socială prea importantă pentru ca tocmai cel care o face să nu aibă conștiința ei”;
- 2) „Scrișul literar devine consubstanțial cu numeroase alte activități sociale din societatea în care el se produce și, prin faptul că el *autentică* orice lectură, este angajant”;
- 3) „Poziția cea mai avantajoasă a scriitorului față de această opoziție (realismul metodei de transcriere a realului / realismul atitudinii față de real) mi se pare următoarea: el să considere că *în dialog este, de fapt, întreaga lume aflată la un moment dat în percepția și conștiința unui punct fix*”;
- 4) „Nu trebuie să fii prizonierul unui singur stil. Asta te împiedică să gândești.”

În ceea ce privește poetica lui Mircea Nedelciu, funcția recuperatoare de real a literaturii este la fel de importantă ca și funcția sa modelatoare, transformatoare de conștiință. Proza acestui autor nu este o proză a reflectării și a reprezentării, cu toate că tehnicile respective nu lipsesc din bogatul ei arsenal. Atunci când într-un interviu autorul reproșează criticii absența din comentariile la *Aventuri într-o curte interioară* și la *Efectul de ecou controlat* a observațiilor referitoare la *procedeeul insolitării*, el nu reacționează astfel dintr-un exces de vanitate creatoare.

Problema estetică-sociologică centrală a cărților lui Mircea Nedelciu vizează autenticitatea demersului narativ și valoarea dialogală a construcției. Insolitarea este un efect al privirii, al cunoașterii sensibile („Corpul ne aparține altfel decât un obiect, trebuie povestit”), nu al recunoașterii stereotipe. Relevanța socială, politică sau psihologică a unui fapt este condiționată de insolitul estetic al prezentării sale. Autenticitatea unei situații, a unui scenariu e garantată de autoritatea viziunii, de specificul ei subiectiv. Când însuși autorul pătrunde în text sub acoperirea numelui său real, personajele cărților nu mai pot fi percepute ca niște gestionari ai unor titluri de proprietate.

Apoi, faptul că Mircea Nedelciu își deconspiră, prin comentariu personal, procedeele e semnul unei democratizări a relației autor – cititor. Un scriitor de felul lui nu-și mai ascunde instrumentele de lucru, sursele și resursele de informație, nu mai face uz decât la modul ironic de statutul impersonalității sale demiurgice, nu mai încearcă să protejeze prin niciun tertip retoric înclinația întrucâtva firească a cititorului de a se abandona iluziei, consumului de drog textual. *Literatura ca marfă*, un eseu din 1973 care probabil încă își așteaptă editorul, ni-l arată

pe Mircea Nedelciu preocupat de problema literaturii de consum și divertisment, a tehnicilor sale de captare a interesului pasiv, în condițiile unei societăți care se opune consumului nediferențiat estetic. Consumul de mijloace literare în favoarea unei literaturi care să faciliteze „lectura-torpoare”, agrementul iresponsabil al cititorului, e tot ce poate fi mai străin de autorul recentului *Amendament la instinctul proprietății* (1983). Dacă literatura n-ar fi în concepția sa echivalentul oricărei alte acțiuni sociale în care se produc sensuri noi, noi relații de existență / posesiune și o nouă umanitate, Mircea Nedelciu n-ar ezita o clipă să se confunde cu lumea anonimă, anodină, periferică a personajelor sale, preferând textului scris dinamismul social al celui mai simplu și impur cotidian.

Revin la începutul acestor consemnări. Proza lui Mircea Nedelciu este o proză experimentală. În ciuda tuturor așteptărilor și avertismentelor criticii, autorul se dovedește și în această a treia carte a sa un incorigibil experimentator. „Un experimentator public”, pentru a folosi chiar definiția pe care Roland Barthes o dă scriitorului modern.

*Ingineria textuală* – activitate nu tocmai sinonimă cu literatura – este o modalitate narativă asupra căreia merită să zăbovim puțin. Scrisul unui prozator nu înseamnă chiar întotdeauna poveste, *story*, schiță, nuvelă etc. El poate să însemne și *text*, ca în cazul lui Gheorghe Iova, autorul conceptului de *textuare*. El poate să constituie și o *epură sociologică* a nivelurilor existenței și comunicării, ceea ce cred că se întâmplă cu „aventurile”, „efectele” și „amendamentele” lui Mircea Nedelciu. Orice act anticonvențional, gândit din perspectiva extraliterarului, e însă repede absorbit chiar de spațiul inițial contestat. Ingineria textuală urmărește efecte sociale și comunicaționale terapeutice și dezinhibatorii, dar ea operează pe structuri literare preexistente. Mai ales prozele din *Amendment...* sunt niște intervenții subtile și ingenioase pe gena narativului. Modelul la un moment dat al povestirii ca atare se destramă, se extrapolează, se transformă prin recombinația sau relansarea semantică a elementelor inițiale. Autorul își marchează intervențiile, își calculează șansele de a obține o proiecție literară autentică. Mici mutații textuale (echivalente uneori cu simple propoziții fatice) pot determina configurația ulterioară a întregului organism.

Problema bunei înțelegeri a ceea ce se transmite e și ea prezentă în poetica lui Mircea Nedelciu. Pentru că, așa cum spune George Steiner în volumul *După Babel*, a înțelege înseamnă a traduce dintr-un limbaj într-altul, dintr-o stereotipie într-alta, dintr-o mentalitate într-alta. Dialogul nu este posibil fără o corectă traducere. Percepția și conștiința celui care înțelege și scrie sunt punctul fix în care se întâlnesc aspectele sintagmatice și paradigmaticale ale lumii. *Ingineria textuală* e o activitate de informare, selecție, montaj și comperaj, o activitate de simultaneizare a semnificațiilor.

Destul de multe din problemele pe care le ridică prozele lui Mircea Nedelciu depășesc cadrul strict al literaturii, al literaturii noastre contemporane mai ales. Despre ideea de carte autorul crede altceva decât ceea ce se afirmă îndeobște: „Cărțile sunt obligația de a transforma în unități discrete o activitate continuă”. De aceea, „pentru a le înțelege în ansamblul lor, trebuie să te miști o dată cu ele”. Să le consideri în genetica lor cea mai intimă, cea mai profundă. Lucru pe care critica noastră, grăbită și de multe ori dezarmată, nu prea reușește să-l facă. Cum însă ingineria textuală, ca și ingineria genetică, sunt două

domenii de cercetare aflate abia la început de drum, trebuie să sperăm în posibilitatea investirii așteptărilor noastre literare într-un viitor scutit de utopie.

(1983)

*ÎNTÂMPLĂRILE POVESTITE DE MIRCEA în grupurile noastre de convivi conțineau o prospețime a spunerii pe care o găsim și în textele sale. Chiar dacă proza lui Mircea Nedelciu e în bună măsură o proză a străzii și a orașului, această prospețime a scrisului său se asociază în mintea mea cu mirosul ierbii necosite, cu foșnetul frunzelor, cu linia șerpuitoare a dealurilor și lumina soarelui de vară.*

*Iată o asociere pe care cu greu mi-o pot explica. E posibil ca nenumăratele noastre ieșiri în natură – de cele mai multe ori împreună cu Ion Dumitriu – să fie de vină. Unele au trecut în paginile lui (ca atmosferă în primul rând), altele nu. Care era mecanismul acestei absorbții a vieții personale în scris?*

*Mircea nu mi-a vorbit niciodată despre plăcerea sau chinul de a scrie. Nu făcea caz de faptul că devenise scriitor. Îmi aduc aminte că într-o fișă biografică pentru o carte colectivă care n-a putut să apară decât după 1990 –*

*este vorba despre antologia Generația '80 în proza scurtă (1998) – Mircea notase în dreptul profesiei sale pur și simplu cuvântul „țăran”. Era adevărat că de câte ori avea ocazia să se retragă la „moșia” părintească de la Fundulea el intra cu voluptate în pielea unui țăran din partea locului. Nu făcea parte din acea categorie de scriitori dispuși să vadă în scris un act eroic, cu sensuri superioare actelor vieții obișnuite. În revendicarea statutului său de țăran exista și o anume frondă pe care Mircea o cultiva spontan, fără sofisticări existențialiste.*

*Scria aproape în orice condiții. Nu părea să aibă probleme cu „locul de muncă”. Dacă avea posibilitatea să aleagă, îi plăcea să simtă în apropierea lui vegetația, sunetele și zgomotele naturii. Ba chiar era în stare să lucreze direct în aer liber, cu iarba sub picioare. Într-o vară, am petrecut împreună câteva săptămâni pe dealurile de la Poiana Mărului, o localitate de lângă Brașov. Amândoi îl însoțeam de fapt pe pictorul Ion Dumitriu care descindea acolo conform ritualului din fiecare an. În doar două săptămâni Mircea a pus pe hârtie un roman, Zmeura de câmpie. Dimineața ieșea în grădina casei care ne găzduia și se instala sub un cireș, în fața mașinii de scris așezate pe un scaun de bucătărie. Avea înaintea ochilor un lan de*



grâu ce începea să se coacă. Fuma și scria. Simțai în el ceva din dezinvoltura autorilor de romane polițiste din filmele americane. Arunca foile scrise direct în iarbă, lângă picioarele goale. Romanul înainta zilnic cu câte 15-20 de pagini. E singura dată când l-am văzut pe Mircea scriind și cred că l-am surprins într-una din cele mai fericite perioade ale sale.

Îl revăd și acum în memorie, cu bustul gol, cu părul bățut de vânt, într-o pereche de blugi spălăciți, desculț, cu țigara în colțul gurii. Pictorul Ion Dumitriu își fixa șevaletul în fața vreunei șuri părăsite, eu băteam dealurile Poienii Mărului în mână cu aparatul de fotografiat, Mircea rămânea singur și scria de parcă totul ar fi fost o joacă solitară. Avea răbdarea de a sta pe scaun și se lăsa dus mai departe de țăcănitul monoton al mașinii de scris cu liniștea omului care știe că viața nu poate fi decât surprinsă și analizată, nimic mai mult decât atât. Nu ne-a citit nimic din ce scrisese în perioada cât am stat împreună acolo. Nu părea să pună preț nici pe paginile romanului său, nici pe opinia noastră. Seara, în fața unui pahar de vin roșu, prefera să ne spună bancuri, să ne povestească tot felul de ciudățenii sau să ne facă să râdem. Descopereai în gesturile și cuvintele lui un mister al simplității de a fi și al detașării de problemele

*crezute importante. Avea un simț înnăscut al zădărniceii lucrurilor și nu suporta să lase viața negândită. Cred că acesta e unul dintre resorturile profunde ale scrisului lui Mircea Nedelciu.*

*Dar iată, a trecut timpul și din 12 iulie 1999 încoace ochiul lui Mircea Nedelciu nu mai există. Nici urechea lui cu priză directă la lumea românească a ultimelor trei decenii. Nici nonșalanța lui de fascinat al perisabilității scilicitoare a vieții. Nici mintea lui iscoditoare, pentru care până și cel mai banal lucru devenea un motiv de reflecție. Cărțile lui stau deocamdată închise pe rafturi și ne așteaptă. Am impresia că literatura română nu știe încă ce a pierdut.*

## Context de generație

Experimentalismul optzecist e o dimensiune în care mulți au vrut să vadă punctul cel mai slab al ideologiei generației. Asta din multe pricini, dar în primul rând datorită faptului că apetența experimentală a tinerilor scriitori din România anilor '80, în frunte cu Mircea Nedelciu, a avut și un foarte acut aspect teoretic, metatextual, părând să discrediteze, prin seriozitatea asumării lui, dispeceratul interpretării critice și să fure de

la gura cititorului specializat o pâine destul de albă și de frumos împletită.

În România acelor ani, experimentul nu putea fi acceptat și datorită inexistenței unui organ perceptiv adecvat. Literatura noastră a cunoscut avangardismul istoric al primelor decenii ale secolului, nu însă și neoavangardismul Europei anilor '60-'70, cu formele sale pronunțat experimentale și transliterare, cu care în zadar a încercat să se sincronizeze mișcarea onirică a lui Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov, sufocarea inițiativei petrecându-se în fașă, cum bine știm, fără semnificative tulburări în spațiul magistraturii critice a momentului.

Contextul în care s-a petrecut ecloziunea generației își are, fără doar și poate, și el, partea lui de vină. Aceleași determinisme extraliterare care stau astăzi la baza modificării criteriilor literarității au făcut în anii '80 ca îndrăzneala estetică să rămână în planul secund al curajului „politic”. Scriitorului i se cerea să fie gazetar, sociolog, istoric, filosof (n-au descoperit unii în *Cel mai iubit dintre pământeni* o adevărată filosofie?), nu un om obișnuit, cu o biografie obișnuită, nu un specialist în bolile endemice ale limbajului, inclusiv cel literar, în niciun caz un cetățean de pe stradă, ci un cunoscător și

un contestatar mascat al culiselor și suprastructurilor puterii.

Să revenim însă la câștigul pe care l-a reprezentat „evaziunea” generației în zona experimentului. E vorba despre o dimensiune pe care critica noastră a subapreciat-o cu consecvență, când nu s-a dovedit pur și simplu inhibată de ea, de unde reproșul tehnicismului, al exercițiilor stilistice demonstrative și al lipsei de substanță adus unor cărți.

Faptul că generația '80 a promovat în planul discursului o altă sintaxă și un alt vocabular, alte timpuri verbale și altă semantică a părut o dovadă de alexandrinism. Când, de fapt, meritul esențial al optzeciștilor (și între aceștia al lui Mircea Nedelciu în primul rând) e acela că au reușit să păstreze într-o stare de extraordinară vivacitate limba română, subminându-i poncifele, regăsindu-i potențialul ironic, dezamorsându-i toate virtuțile hipnotice, demobilizatoare. N-au contestat în felul acesta doar rigiditatea mincinoasă a limbii de lemn politice, au înnoit în mod radical și limbajul literar, încă puternic marcat la începuturile anilor '80 de toate stilisticile de gen ale literaturii noastre interbelice.

N-ar trebui să trecem impasibili peste constatarea că generația '80, formată într-o perioadă de relativă deschidere culturală (anii 1965-1975), reprezintă în literatura noastră postbelică prima generație cât de cât normală. Generația lui Nichita Stănescu a fost obligată să recâștige o tradiție, optzeciștii au avut deja o altă obsesie: sincronizarea cu literatura europeană și mondială. Aș vrea să nu fiu înțeles greșit, observațiile mele nu conțin implicații valorizante. Nu vreau să spun că Mircea Cărtărescu ar fi mai european decât Nichita Stănescu sau că Mircea Nedelciu ar fi un prozator mai complex decât Marin Preda, ci doar că în anii '80 în fața prozei și poeziei românești se aflau alte imperative. Inclusiv teoretice, dovadă numai faptul că discuțiile despre postmodernism, „textualism”, biografism și „noua autenticitate” au fost provocate la noi abia după 1980, nu doar de apariția unor cărți ce nu mai puteau fi încadrate în tiparele știute, ci chiar de credința declarată a tinerilor scriitori că ei aparțin unei noi episteme culturale.

Mircea Nedelciu, de pildă, și-a exprimat în nenumărate ocazii această credință, în interviuri, în articole și eseuri, ba chiar și în puținele cronici de carte pe care le-a scris. A fost liderul de opinie al cenaclului *Junimea* de la

Universitatea bucureșteană și promotorul unui susținut *lobby* editorial pe lângă redactorii de la *Cartea Românească*, unde au apărut majoritatea cărților de debut ale prozatorilor din generația sa. A fost, ca și Radu Petrescu, un prozator cu bosă teoretică, atent la toate articulațiile propriiei sale poetici narrative, un model și pentru alți scriitori tineri.

Una dintre cauzele care explică reductabila conștiință teoretică a optzeciștilor rezidă tocmai în acest puternic sentiment al diferenței și încadrării într-o matrice literară cu noi linii de forță, mult diferită de generațiile precedente. Sigur că nu este vorba numai despre atât. Trebuie să avem în vedere și senzația unei anume epuizări a domeniului extraliterarității, neîncrederea în realismul pedestru și psihologismul liricizant, ca metode de captare a realului. Sau bănuiala, cum ar spune Derrida, că orice semnificat e de fapt semnificantul unui alt semnificat. Optzeciștii sunt niște sceptici și niște lucizi, ei privesc cu suspiciune stilul, ideea de poeticitate, structurile preconstituite ale genurilor și speciilor, promovând îndoiala metodică în fața a tot ceea ce înseamnă temă importantă, subiect de succes, orizont de așteptare garantat.

Încă un lucru mi se pare foarte important: s-a spus despre generația '80 că ea e una croită din mantaua lui Caragiale, dar nu s-a insistat îndeajuns asupra pertinentei acestei revendicări. Dincolo de ironie, oralitate, colocvialitate, umor, derizoriu, comic, absurd, miticism, Caragiale a reprezentat și altceva: un model al transformării minorului în major. Modelul mutării interesului scriitorului român contemporan de pe temele și structurile mari, triumfaliste și artificiale, pe motivele și formele periferice și naturale. Un model al apropierii de viață, al ascuțirii auzului și al agerimii observației vizuale. Prin Caragiale optzeciștii au redescoperit lumea omului mărunț, dar și noi posibilități pentru insolitarea estetică.

Preocuparea pentru transcripția cât mai fidelă și cât mai autentică a datelor lumii cotidiene a fost dublată de o foarte prețioasă componentă biografică, placată pe un spirit livresc, cu deschidere către toate aspectele ludicului. Astfel, proza generației '80 nu poate fi înțeleasă fără raportarea sa la jurnalele prozatorilor târgovișteni (Radu Petrescu, Tudor Țopa, Costache Olăreanu) și la ciclul *Ingeniosului bine temperat* al lui Mircea Horia Simionescu. Regăsim în poetica „Școlii de la Târgoviște” această idee a

scriitorului mai mult cult decât talentat, care nu poate scrie literatură dacă nu știe aproape totul despre ea. Regăsim aici convingerea oarecum fanatică și provocatoare de suspiciuni că nu se poate face literatură decât cu și prin literatură, pornind de la literatură și întorcându-te tot la punctul de plecare. Optzeciștii au împins această idee până în pânzele albe ale parafrazei, rescrierii, citării și combinării de stiluri și tehnici. Exemplar în acest sens este efortul lui Mircea Nedelciu de a depăși nivelul autarhic al discursului care-și ține cititorul la distanță și a crea un spațiu de cooperare autor – cititor, mizând totul pe ideea unui text ce se citește și se gândește pe măsură ce este scris. Un text conștient de faptul că el îi propune cititorului o convenție, o iluzie, simulacrul unui univers ce nu poate fi confundat nici măcar preț de o propoziție cu universul real.

Toate aceste (re)descoperiri n-au venit însă de la sine și nu țin decât într-o foarte mică măsură de domeniul implicitului. Ele au fost tot timpul discutate, teoretizate, afirmate polemic. Locul pe care generația îl ocupă astăzi a fost câștigat în urma unor mereu reactivate exerciții de persuasiune teoretică.



Interesant e faptul că ofensiva generației n-a fost condusă în primul rând de criticii ei, cum se întâmplă îndeobște, ci de un nucleu de critici, poeți și prozatori de certă anvergură teoretică și putere de generalizare, nici aceștia foarte solidari sau subordonați de bunăvoie unui set de idei directoare, ci acționând mai degrabă pe cont propriu, dar având intuiția unor linii de bătaie comune. Unul dintre liderii teoretici ai generației a fost Mircea Nedelciu. Articolele și eseurile lui, încă risipite prin reviste, ar putea alcătui oricând o carte de mare interes. Poate că mediul nostru literar chiar are acută nevoie de ea.

(1994)

*BUCUREȘTI: CAMERA 314 de la Căminul „Grozăvești” blocul B, în care – folosind aparatul „cu perdea” (un Zenit rusesc, dacă nu mă înșel) al lui Mircea – am pornit seria noastră de fotografii „la veioză”. Desculț, în pat, sprijinit de calorifer, cu genunchii la gură și un aer de totală dezabuzare, expus sub o lumină laterală, contraste puternice de alb și negru: degete, şuvițe de păr, o jumătate de obraz, o ureche ieșind din întuneric, un personaj din filmul japonez Dodeskaden. Cred că sunt eu. Poze de*

același tip cu Mircea și Zozo, cu alte personaje, prietenii și vecinii noștri de etaj de la filologia bucureșteană. Mai târziu, în aceeași cameră apare și un aparat de mărit (de care a făcut rost tot Mircea): învățăm să dezvoltăm filme, să preparăm soluții, facem fotografii (inclusiv pentru unii colegi care au nevoie de poze „tip buletin”, pentru legitimația de cămin), le uscăm pe geamurile nespălate (lucrăm pe hârtie fără luciu), solarizări cu portretele noastre, cu obiecte, copaci, străzi, bănci din parcul „Cișmigiu”, grupuri zâmbitoare de tineri în excursie. Fotografii în racursiu cu perechi pe aleile căminului, pagini cu vedete din revistele rock, reproduse neprofesionist cu aparatul ținut în mână pe verticală (dar astea sunt condițiile), transformate într-un fel de postere, și lipite pe pereții camerei.

Cineclubul de la Casa Studenților: Mircea cu plete și figură serafică, în geaca lui italienească de fâș, stil „foaie de ceapă”, cu fermoar lat de aluminiu, vorbind, de fapt tăcând, cu umerii relaxați ca un boxer între două runde, la o „ședință de lucru”. Aparatul a prins în aer o mână în mișcare, care în loc de degete expune o dâră lată, cenușie, de gest rapid. Cred că e mâna mea.

Fundulea (am deja și eu un aparat de fotografiat Zenit, în care mi-am investit aproape toate economiile): Mircea în curtea casei, în grădină, printre aracii de vie, pe malul râului, când apune soarele, privit de la distanță, din spate, de ochiul meu care încearcă să studieze prezența unei siluete în peisaj și „efectul de voal”.

Sovata: suntem împreună, ne plimbăm, o bătrână în halat alb lângă o mică tarabă pe roți (iar roțile sunt acoperite parțial de frunze, pentru că e sfârșitul lui octombrie) unde se vând floricele de porumb, un țambal, un violoncel și o cutie de acordeon depuse pe peronul autogării, lângă cei trei țigani care beau bere la o masă (dar ei n-au intrat în cadrul fotografiei), debarcaderele goale ale unui lac, Mircea în geacă de piele, un bărbat de nici 30 de ani, de data aceasta chiar pozându-mi (el, care nu iubește deloc portretele artistice) într-un chioșc de lemn, se văd bine crăpăturile stâlpilor de sprijin, lumina cade din spate, îl înconjoară frunzișuri, partea din stânga a feței e toată în umbră, părul bogat, din care nu se văd urechile, pleoapa plecată, gura senzuală, și un aer de visare și melancolie.

Munții Piatra Craiului de lângă Zărnești: o potecă ce intră într-un luminiș, Mircea a venit înarmat cu un Sniper uriaș și am plecat numai noi doi spre creastă, „tunul” trecea mereu de la unul la altul, căutam unghiuri și cadre, distanțe și poziții, voiam să vedem ce poate aparatul, un instantaneu luat de la mare distanță, prin teleobiectiv, cu fața transpirată a prietenului meu, pletele bogate îi ies de sub o șepcuță albă de pânză cu cozorocul moale și i se răsfrâng pe spate iar el privește spre mine mirat, încrezător, ușor ironic, pentru că știm că nu mai e mult până la cabană.

Fundulea: împreună cu Ion Dumitriu (avem în față, pe masa din curte, un vas mare cu piersici), fotografie luată cu automatul (sunt și eu în cadru), toți trei fumăm, doi dintre noi cu pălării pe cap, Mircea poartă de data asta barbă, e într-o cămașă cadrilată cu mânecă scurtă și pe față i se citește un fel de nepăsare crispată.

Tohanu Vechi: în cămăruța mea de lucru, unde ne-am întâlnit și cu alți prieteni, pentru că eu împlinesc 30 de ani, și unde Zozo Cardaș filmează și fotografiază totul. Evenimentul îl face pe Mircea să arboreze cu naturalețe o

superbă cămașă țărănească cu crețuri, foarte largă, achiziționată din zona Sibiului de unde s-a întors de curând. E mândru de cămașa lui și foarte vesel.

Buzău: la întâlnirea generației noastre în 1983, Mircea pe treptele Casei de Cultură, în blugi, cu pulover negru și vestă de culoare deschisă, pletos ca de obicei, cu o mână sprijinită pe genunchi și în cealaltă mână ținând ceva alb (o bucată de hârtie cu vreo adresă). În spatele lui sunt Dan Petrescu, Sorin Antohi, Vasile Andru, Bogdan Ghiu, Dan Culcer, Mircea Cărtărescu, Adriana Babeți și mulți alții.

Poiana Mărului: în fața casei lui Bojor (cel care seara, la un pahar de vin, ne explică ritos că iarna ursul „cabernează”), unde Mircea a venit să scrie romanul Zmeura de câmpie. Romancierul e cu bustul gol, poartă o pereche de blugi destul de uzați, stă pe un scaun sub un pâr cu coroana impunătoare, în față are alt scaun pe care a fost așezată o mașină de scris „Olivetti” și dincolo de mașina de scris se vede un nesfârșit lan de grâu. Fotografiez mâinile lui Mircea pe clapele mașinii, paginile scrise aruncate în iarbă, fața lui aplecată, preocupată, care refuză să mă privească.

## La o reeditare

În perioada dictaturii național-comuniste, libertatea opiniei, dezbaterea de idei, polemica intelectuală, punctul de vedere personal asupra unor probleme ale societății nu erau cu puțință nici măcar sporadic. Rămânea literatura ca loc de refugiu, ca spațiu al autoizolării metafizice sau al exercițiului esopic pe tema unor adevăruri doar sugerate, înțelese și spuse doar pe jumătate. Aproape toată literatura perioadei comuniste a fost o literatură a compromisului față de adevăr, dar au existat și multe cărți care au mers pe mâna compromisului cu adevărul. Întrebarea e în ce măsură proza noastră se mai poate salva și în ce măsură ea rezistă și așa, în afara circumstanțelor care-i îndreptățeau înainte de 1990 puterea de atracție.

Anul 1996 a implicat, printre altele, și câteva importante reeditări care s-ar putea constitui într-un răspuns la această întrebare. *În absența stăpânilor* de Nicolae Breban și *Tratament fabulatoriu* de Mircea Nedelciu, *Matei Iliescu* de Radu Petrescu și *Norii* de Petru

Creștia sunt cărți care, fiecare în maniera sa specifică, propun o tematică deloc minoră, cu valențe în același timp sociale, ontologice și morale. Recitirea lor poate contribui acum, într-un moment de decantări valorice, la o mai exactă configurare a limitelor spiritului creator în condiții de constrângere și tăcere, la o mai bună cunoaștere a specificului lumii românești din perioada în discuție.

Sunt cărțile acestea datate, sunt ele scrise dincolo de limitele cenzurii și autocenzurii? Ar fi putut autorii lor să le gândească și astăzi la fel, în prezentul literaturii dintotdeauna? Răspunsul nu e simplu de formulat. Cert este că aceste cărți sunt și acum expresia unui mod superior, autentic, de a înțelege legile ficțiunii și ale prezenței / absenței factorului social și politic într-o scriere literară. Emblematic pentru felul în care se poate scrie o carte de actualitate străină de rigorile *de facto* ale ideologiei comuniste este romanul lui Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu*.

Firește că în cazul acestui roman rămâne în continuare o problemă – în ciuda precizărilor autorului la a doua ediție –, acea mult discutată prefată care încearcă să păcălească vigilența ideologică a partidului uzând de propriile sale arme. Nu-mi dau seama în ce măsură acest

text de deschidere reușește – în contextul dat – să spună mai mult decât spune. După atâta vreme (prima ediție a cărții datează din 1986) mi-e greu să apreciez eficiența lui pragmatică. Aș face însă o altă precizare, de mai largă cuprindere. Radicalitatea anticomunistă prin care trece astăzi bună parte din societatea românească nu trebuie să ne împiedice să percepem corect adevărul unei poziții oneste, chiar dacă speculând superior un limbaj de esență marxistă. N-are rost să ne prefacem că nu înțelegem despre ce este vorba și să nu recunoaștem că un text cum e prefata lui Mircea Nedelciu ar putea să apară astăzi oricând în Franța, Belgia, Italia, Austria sau Statele Unite și el să fie luat foarte în serios de critica literară.

Cred că acum se poate vedea cu mai multă claritate că *Tratament fabulatoriu* este unul dintre romanele importante ale literaturii noastre de după 1965, în ciuda mesajului său formulat indirect sau poate tocmai de aceea. Avantajul cărții lui Mircea Nedelciu față de alte romane din aceeași perioadă e de a fi recurs la parabolă, fără a ideologiza parabolicul. Spre deosebire de parabolele mitice și simbolice ale perioadei (*Cartea de la Metopolis* de Ștefan Bănulescu sau *Corabia Nebunilor* de Eugen Barbu), *Tratament fabulatoriu* mizează deschis pe parabola



antropo-socială și pe implicațiile ei politice imanente. Exact într-o perioadă în care regimul Ceaușescu pare tot mai grăbit să ducă la capăt politica sa de masificare și anulare a individualității, prin nivelarea brutală a orizontului comunitar de valori, Mircea Nedelciu publică o utopie falansteriană de o pregnantă autenticitate.

Realitatea concretă a grupului uman care formează falansterul se află în omologie cu idealurile declarate ale comunismului oficial, constituindu-se însă într-un fel de „comunism pe dos”, naiv și primitiv. În mica societate a falansterului fericirea și libertatea visate se dovedesc în cele din urmă niște miraje bine puse în scenă de către cei care dețin puterea. Exact ca în viața reală a anilor '80 în care trăia autorul.

Considerând însă că existența acestui grup izolat de lume ar fi doar o fantasmagorie a personajului central al cărții, nu putem să nu remarcăm faptul că mediile cu care el intră în contact sunt de o teribilă verosimilitate. Utopia se naște în mijlocul unei lumi sociale care conține toate tarele, frustrările, complexele și aspirațiile indivizilor trăind în comunism, cunoscute de cititor din viața reală.

Lumea aceasta de o vivacitate debordantă pare cu totul străină de atmosfera irespirabilă a dictaturii. Oamenii

beau, se distrează, se ceartă pe tot soiul de probleme meschine, umblă după posturi cât mai convenabile și sunt puși pe căpătuială, se iubesc și se mint cu cea mai mare naturalețe. Ei nu par să simtă că ar trăi într-o lume a compromisului și se lasă duși înainte de resorturile propriilor lor ambiții, într-un fel de delir al vieții consumate spontan, în ciuda neajunsurilor și iluziilor ei.

Falansterul din mintea meteorologului Luca stârnește, ca orice utopie, curiozitatea, fără a tulbura în vreun fel morala personajelor. Avem aici epura artistică a unui mod de a trăi aproape generalizat în perioada de sfârșit a comunismului românesc. Zicala „ce-i în mână nu-i minciună” pare să motiveze un întreg mod de viață și ea arată cum poate fi explicată astăzi lipsa de responsabilitate civică a cetățeanului trăit în comunism.

Notam în altă parte că proza scurtă a lui Mircea Nedelciu poate fi echivalată cu o mare metaforă sociologică. Nici romanul *Tratament fabulatoriu* nu se îndepărtează prea mult de această interpretare. Aici se poate însă vedea mai bine că interesul autorului pentru palpitul imediat al vieții nu este rezultatul unei percepții aleatorii a elementelor din real. Romanele lui Mircea Nedelciu conțin și o bine camuflată dimensiune

programatică. În „cercetările” sale el lucrează cu metodă, ca un sociolog. Iar tehnicile sale literare – de care s-au izbit mereu cu neplăcere criticii – sunt încercări de a muta în spațiul creației estetice uneltele și strategiile sociologului. E imposibil să te îndoiești de veridicitatea socială a lumii care colcăie în romanele lui Mircea Nedelciu. Literatura autorului are pentru cititorul de astăzi un pronunțat caracter documentar și asta mi se pare deja mult. Nu este o literatură subversivă la modul direct, dar adevărul conținut de ea tot adevăr politic se cheamă. Unul de o mare consistență socială, chiar dacă oferit cititorului ca un rezultat întâmplător al unei priviri ce zboară peste suprafața lucrurilor.

Au existat însă în perioada comunismului românesc și altfel de cărți, nedatate politic prin însăși esența lor artistică. *Matei Iliescu* și *Oceanul întors* (și aceasta o reeditare din același an) de Radu Petrescu și *Norii* de Petru Creția sunt cărți care asumă literatura cu fanatism, într-un pariu estetic fundamental, sfidând prin autenticitatea lor orice constrângere politică, efectele malefice ale universului concentraționar și situându-se la înălțimea

unei dramatice detașări, conștientă de forța metatemporală a cuvântului scris.

Sunt constatări care ne pot face să ne întrebăm dacă mijloacele literaturii se află dincolo „de mode și timp” , într-o retorică esențială, insensibilă la presiunile istoriei, sau ele au doar o valoare la zi, subversivă, manifestată într-un continuu proces de ajustare și readecvare. Ce este esențial în literatură? Așa numita libertate de creație sau știința de a face mai libere mijloacele fatalmente limitate pe care ți le pune la îndemână scrisul? Este literatura un spațiu în care se poate vorbi despre orice, oricum? Nu am la îndemână decât acest răspuns banal: tot ce e autentic rămâne.

(1997)

*ÎN NOIEMBRIE 1978 Mircea Nedelciu se afla la Băile Felix ca ghid al unui grup de turiști străini. Nu ne văzuserăm de multă vreme. Schimbam între noi scrisori, dar, ca un făcut, nu reușeam să ne întâlnim. Îi vorbisem de câteva ori despre preocupările mele în domeniul creativității infantile. Le lua și nu prea le lua în serios. Plus că această muncă mă confiscase aproape cu totul, ceea ce pe Mircea îl*

nedumerea. Mă afluam într-o perioadă de trecere de la poezie la proză și nu eram în stare să scriu nimic.

Cum aveam ceva timp liber, cum mă apucam să bat la mașină textele elevilor mei de la școala generală Tohan-blocuri. Reușisem să pun la punct o antologie masivă cu zeci de autori și un volum de poezii al unei fete din clasa a VII-a cu care abia așteptam să vin la București pentru a-l arăta prietenilor și chiar și pentru a căuta un editor. În legătură cu noile mele „abilitați” făcusem destul tam-tam în cercul meu de prieteni. Înființasem un cenaclu, o gazetă literară de perete, o revistă xerografiată, eram un veritabil „șef de școală”, iar mica poetă mi se părea un talent ieșit din comun. Abia îi așteptam noile „producții”, o încurajam fără nicio ezitare, strânsesem poeziile ei într-un dosar cu un titlul (găsit tot de ea) care – prin ambiguitatea lui – mi se părea cât se poate de elocvent: Un pumn de fragedă copilărie.

Ajuns la București, m-am întâlnit cu Gheorghe Iova și cu Mihai Gaiță cărora le-am citit, mândru de descoperirea mea, bună parte din texte. Nu-mi mai amintesc acum comentariile lor. Cred că m-au încurajat în noua mea ipostază de antrenor literar pentru copii. Sigur că între timp Mircea Nedelciu aflase și el de intențiile mele și de existența poetei.

*Mi-a trimis imediat o scrisoare, ironică și serioasă în același timp, pe o hârtie care purta antetul unui hotel din Băile Felix.*

*Astăzi îmi dau seama că intervenția lui a grăbit întoarcerea mea la masa de scris, vindecându-mă de unele orgolii și naivități. Din iarna lui 1978 datează primele mele proze care vor intra ulterior în sumarul volumului de debut. E și meritul lui Mircea Nedelciu.*

*De aceea simt nevoia să decupez aici o parte din această scrisoare, care, în ciuda limbajului ei zeflemitor și a subiectului minor, arată că pentru prietenul meu literatura a fost încă de la începuturi o îndeletnicire esențială, implantată în social, și nu doar o chestiune de limbaj sau tehnici textuale, cum mai spun și azi unii critici. Constat acum, în mai mare măsură decât în urmă cu 20 de ani, că întrebările pe care mi le pune Mircea Nedelciu în scrisoare sunt, în ciuda aparențelor, cât se poate de serioase:*

*„Să clarificăm, domne, fenomenul. S-a născut în tine pedagogu perfect care-ți poate prestidigita din orice 50 de elevi douăzeci și cinci de scriitori? Vrei să demonstrezi că literatura e o plantă care crește oriunde chiar și într-un sol care conține minimum de experiență socială? Că limbajul*

conține în el chiar totul și că, odată pus la treabă, rezolvă totul, indiferent de ce animal îl vehiculează? Pentru ce cititor este poeta ta o poetă complet formată? Pentru colegii ei de treispe ani sau pentru noi și numai pentru noi? De ce? Nu te neliniștește? Ce s-a schimbat în lume ca tu la treispe ani să nu fii ca ea acum, dar ea la aceeași vârstă să fie ca tine și ca mine la 28? Vrei să moară peste doi ani și să faci din ea vreun mit? Vrei să mi-l mai explici o dată pe Rimbaud? Ești sigur că la șaispe ani nu se va face țesătoare, la optispe va avea copii și va uita pentru totdeauna de poezie? Sau tu nu mai ai nimic de spus și te dedici copiilor minune? Sau te-ai ramolit, ai dat în mintea copiilor? Care-i zmecheria în afacerea asta, domnule, vreau să știu și io? Vrei cumva s-o sacrifici ca să demonstrezi șubrezenia scărilor de valori din poezia română de azi sau tocmai prin ea și nu prin tine vrei să revendici noi ierarhii?"

*Nu cred că i-am răspuns atunci lui Mircea la aceste întrebări plasate sub semnul urgenței (de altfel, grație slujbei pe care o avea, el își schimba destul de des „locațiile”). Reacțiile mele epistolare au fost de când mă știu întârziate. Dar cu siguranță că modul lui tranșant de a pune problema mă afectase. Aveam probabil impresia că el nu înțelege prea bine ce urmăresc eu cu aceste experimente*

*legate de creativitatea infantilă. Ceea ce nu se putea spune despre Radu Petrescu, un scriitor pe care abia îl cunoscusem, dar care îmi dădea, în sfârșit, sentimentul că am găsit înțelegerea de care aveam nevoie. De altfel, o parte din poeziile tinerei mele autoare au fost ulterior comentate cu subtilă aplicație în câteva pagini din volumul Părul Berenicei.*

*Astăzi știu însă că fetița de 13 ani n-a ajuns poetă și că ceea ce mi se părea mie atunci excepțional era doar o expresie a copilăriei ca vârstă poetică. Întrebările lui Mircea Nedelciu îmi arătaseră că literatura nu era ceva cu care să te poți juca la întâmplare, ca și cum totul ar putea fi redus la sensibilitate și limbaj.*

*În 1978, când îmi trimitea scrisoarea în discuție, Mircea Nedelciu nu debutase încă în volum, dar fusese remarcat prin câteva proze scurte publicate în reviste. În ce mă privește, eram un autor ca și necunoscut. Nu prea mă gândeam la rosturile scrisului meu și la funcțiile literaturii. Scriindu-mi ceea ce-mi scria, luând în serios un subiect minor, Mircea Nedelciu îmi dădea, cu binecunoscutul său spirit mucalit, o lecție de asumare a literaturii pe care am înțeles-o mult mai târziu. Și pe care a și trebuit s-o accept, cu toate implicațiile ei teoretice. Pentru că, ironie a sorții!*



*astăzi am ajuns eu însumi, ca dascăl la universitate, să vorbesc despre creativitatea artistică majoră și funcțiile sociale ale literaturii...*

## Un *outsider* al literarului

Nu avem încă la dispoziție un studiu al metamorfozelor prozei scurte românești de la Caragiale la Urmuz și mai departe la autorii anilor '80-'90. De adăugat imediat că, pentru a fi credibilă, o astfel de cercetare ar trebui să fie inițiată dintr-o perspectivă marcat naratologică, aflată însă – oricât ar părea de paradoxal – dincolo de specificul speciilor epice tradiționale. Am în vedere prin această precizare speciile consacrate ale discursului de mici dimensiuni – ca povestirea și nuvela – a căror istorie nici nu e prea complicată, dovadă destule studii și antologii existente la noi încă din deceniul trecut (vezi contribuțiile lui Ion Vlad, Mircea Zăciu, Cornel Regman, Mircea Iorgulescu și alții). După tot ceea ce s-a întâmplat în România ultimilor douăzeci-treizeci de ani cu limbajul narativ, cred că acum devine necesară o cercetare specială a *prozei scurte* ca formă liberă, deschisă căutărilor de noi

structuri și decupaje și folosind procedee de multe ori importate din alte spații decât epicul sau literatura.

O întrebare care se va pune imediat e aceea dacă proza scurtă nu a devenit între timp o specie determinantă. Poate apărea aici și prezumția că în literatura noastră proza scurtă era deja o specie cu un profil al ei, care însă până la resurecția optzecistă a fost confundată cu alte specii.

Să dăm doar exemplul lui Caragiale ale cărui schițe nu sunt întotdeauna schițe și ale cărui „momente” alcătuiesc o formă narativă aparținându-i în exclusivitate. Dar își are astăzi specia numită proză scurtă, și care nu se confundă cu povestirea sau cu nuvela, niște caracteristici stabile? Aspiră acest tip de discurs la un statut întemeiat pe o sumă de stereotipii epice? Care e relația sa cu conceptul de *text*?

Războiul genurilor și speciilor literare cu literatura vie e cunoscut de mult și va rămâne probabil perpetuu. Totul e ca acest război să nu fie eludat în dinamismul său de pretențiile taxinomice ale specialiștilor. Literatura merge înainte grație poftei combative și resurselor inepuizabile ale protagoniștilor acestui război, iar armistițiul (acceptarea tacită a coexistenței formelor vechi cu formele

noi) nu înseamnă că acest război n-a existat sau că el nu poate fi oricând reluat.

Acesta e contextul teoretic – foarte sumar schițat – în care ne vedem astăzi nevoiți să vorbim despre literatura lui Mircea Nedelciu, iar faptul că în librării se găsește o antologie masivă din proza scurtă a autorului (*Aventuri într-o curte interioară*, 1999) ne obligă încă o dată să revenim la contradicțiile acestui context și la situarea celui în cauză în interiorul lui. Mircea Nedelciu n-a fost un nuvelist și niciun povestitor și nici măcar – poate părea descumpănitor ceea ce spun – un autor de romane în sensul consacrat al cuvântului (de amintit aici textele de mari dimensiuni intitulate *Zmeura de câmpie*, *Tratament fabulatoriu* și *Femeia în roșu* – carte scrisă în colaborare cu doi esești: Adriana Babeți și Mircea Mihăieș).

Putem sesiza în momentul de față mai bine că el a fost un paraspecialist al formelor nuvelistice, un metanarator în spațiul povestirii și un scriitor transfrontalier aventurat în teritoriul romanului. Ceea ce încearcă discursul său narativ privit în ansamblu este să împace luciditatea analitică a lui Camil Petrescu cu empiria vizual-auditivă a lui Caragiale și – de ce nu – Marin Preda, într-un stil mai

degrabă reportericesc-eseistic și sociografic decât literar. Integrarea non-literarului în literar ține în proza autorului – trebuie să o spunem imediat – de o strategie existențială și nu de una retorică.

După cum s-a constatat de mult, canonul genurilor aduce implacabil cu sine, în orice literatură, estetizarea, încremenirea demersului creator în proiectul formal al unui tip de discurs. Această menținere a pulsuniilor scrisului în limitele unui tipar dat, cu toate retușurile și adăugirile de rigoare, e – istoric vorbind – normală și necesară, pentru că ea reprezintă un principiu de echilibru, deopotrivă social, cultural și individual. În fond, orice autor care respectă un gen sau o specie are un comportament clasic, el e un inovator previzibil. În nuvela românească, drumul de la Negruzzi la Gib Mihăescu e spectaculos, deși acesta e un drum dinainte desenat. La fel, povestirea se metamorfozează conform propriului ei algoritm de la legendele lui Neculce la Nicolae Velea.

Ce ne facem însă cu texte și astăzi inclasificabile (le-am mai amintit și cu altă ocazie în cuprinsul cărții de față, dar simt nevoia să le recapitulez) ca *Iluzii pierdute. Un întâi amor* de Kogălniceanu, *Negru pe alb* al aceluiași Negruzzi, *Studie moldovană* de Alecu Russo, *Telegrame*, *Urgent* și

*Moșii (tablă de materii)* de Caragiale, sau cu „paginile bizare” ale lui Urmuz? Nu ar trebui oare să citim proza românească de mici dimensiuni urmărind punctele în care conștiința limbajului și simțul vieții imediate surclasează literatura și invenția se transformă în inovație? „Momentele” lui Caragiale reprezintă o formă narativă nouă, pastișele și parodiile lui Urmuz, de asemenea. Proza subiectivă a Hortensiei Papadat-Bengescu din *Femeia în fața oglinzii* poate fi astăzi mai exact explicată prin conceptul de text.

Deși situate la polul obiectivității comportamentist-cinematografice, nici „trasmisiunile directe” (*Christian voiajorul*, *Mesaje*, *Dansul cocoșului* etc.) ale lui Mircea Nedelciu nu sunt altceva. Însă chiar dacă le vom numi texte sau proze scurte, aceste scrieri n-ar trebui să fie reduse doar la forme și tehnici. Poate că în lumea românească a anilor '80 Mircea Nedelciu nu ar fi fost un prozator, ci un sociolog, un promotor al psihologiei experimentale sau un antropolog al periferiilor lumii urbane, dacă el nu ar fi intuit că tocmai spațiul prozei era acela care-i putea oferi – în ciuda oricărei direcționări ideologice a „inspirației” – mijloace mult mai numeroase și mult mai fine de a ajunge la un adevăr al realului.

Sigur, e periculos să vorbești despre adevăr în literatură, mai ales în legătură cu proza lui Mircea Nedelciu, autor cunoscut ca teoretician al *ingineriei textuale*, adică al unui principiu de creație care pune textul deasupra realității. Să nu ne facem însă iluzii, știm bine că textul e un construct intelectual care a fost și va rămâne tot timpul deasupra realității. Iar efortul lui Mircea Nedelciu – oricât de naiv ar părea el – a fost tocmai acela de a găsi mijloacele prin care textul să se subordoneze realității. Ingineria textuală e în cazul său o încercare de a proiecta o tehnologie discursivă prin care mecanismele curente ale reprezentării (bariera supremă a oricărui demers creator) să fie sparte. În acest sens, putem face afirmația că prozatorul nu este un avangardist (preocupat de subminarea și descalificarea limbajului), și nici măcar un autor experimental (preocupat de explorarea limitelor limbajului). E pe de altă parte îndoielnic faptul că proza lui poate fi înscrisă în spațiul unei literaturi a autenticității.

Și cu toate acestea autorul în discuție e foarte departe de tipul scriitorului tradițional. Tiparul prozei reprezintă pentru el ocazia unui discurs și nu finalitatea lui. În încercarea de cartografiere a realului și de edificare a unui

model antropogenetic, el știe ca nimeni altul să-și facă favorabilă ocazia epică, supunând povestirea analizei de caz, transformând descrierea în pretext eseistic, amalgamând decupajele de vorbire stradală cu citate și informații extrase din studii de sociologie sau psihologie, într-o veritabilă arheologie a cunoașterii. Pentru Mircea Nedelciu nu există forme mari și forme mici, structuri vechi și structuri noi, teme importante și teme neimportante, valori literare și non-literare, ci doar eficacitate textuală și profesionalism al construcției persuasive.

Proza scurtă a autorului s-a născut într-un anume context politic (cel al național-comunismului românesc) și acest context i-a fost favorabil – ca și altor scriitori ai momentului – tocmai prin constrângerile pe care el i le-a impus. Se știe că aceste constrângeri priveau două aspecte, aflate într-un relativ dezechilibru: *despre ce să vorbești* și *cum să vorbești*. Prima constrângere presupunea, pe lângă tabuuri, și libertăți, fiind o cursă, întinsă cu abilitate de puterea comunistă în propriul ei beneficiu, pe care mulți dintre prozatorii noștri postbelici n-au știut s-o evite. Ei au căzut prea des și cu o prea mare risipă de cuvinte în plasa lui „despre ce să vorbești” –

chiar și în situațiile care, chipurile, implicau un anume curaj – promovând o literatură plată, monotonă, maniheistă, previzibilă, când nu de-a dreptul insipidă. În fond, prozatorul – dacă e prozator și nu altceva – ar trebui să știe că el nu poate să vorbească cu adevărat nici despre „ce e voie” nici despre „ce nu e voie”, ci despre spațiul interstițial care separă aceste două limitări.

Mircea Nedelciu e unul dintre puținii noștri prozatori postbelici care au sesizat normalitatea obligației de a te situa ca scriitor tocmai în acest interstițiu. Pentru că acesta e spațiul care te obligă să înveți cum să vorbești, să descoperi adică puterea subversivă a limbajului eliberat de stereotipiile epicului. Asumându-și această putere de esență non-ideologică, prozatorul descoperă că obiectivele sale nu privesc demolarea ideologiilor, ci demantelarea zonelor obscure ale lumii și ale umanului. Există în această atitudine și convingerea idealistă că lumea poate fi schimbată prin scris. Ea apare și în scrisul lui Mircea Nedelciu (deopotrivă în proză și în articolele sale teoretice). Pornind de la interstițiul non-ideologic (spațiu pe care ideologia nu-l poate conceptualiza), grație unor tehnici care nu sunt pur și simplu niște tehnici literare, ci niște modalități euristice de lucru, ale percepției și ale



reprezentării, ale comunicării și ale acțiunii, literatura poate contribui la educarea omului pentru existență și pentru sensul propriei sale individualități. E vorba aici de o schimbare a modului de raportare a individului la lume (prin care disputa dintre „a fi” și „a avea” e problematizată intens) indusă fără ocolișuri cititorului, și aceasta cu scopul declarat de a preîntâmpina efectele manipulatorii ale oricărei ficțiuni.

*Cum*-ul literaturii e mai subversiv decât *ce*-ul ei. Există o libertate a formei al cărei potențial subversiv nu poate fi estimat, care scapă și mecanismelor cenzurii. Ceea ce a înțeles foarte exact Mircea Nedelciu – într-un moment în care perspectiva literarității pierdea cu rapiditate teren în fața teoriei textului – e faptul că și discursul literar e – informațional vorbind – un discurs între alte discursuri, doar că prevăzut cu un grad de spectaculozitate sporit și care nu are o valoare în sine. Recunoscând avantajele retoricii literare, autorul a încercat să-și situeze demersul în afara ei, utilizându-i valorile artistice ca pe un mijloc – aplicat discontinuu – de *captatio benevolentiae* și nimic mai mult. Acest mijloc „tradițional” se combină însă cu procedee jurnalistice, fotografice și cinematografice,

propriii anchetei sociologice sau experimentului psihologic etc., permițând un acces mai direct la spațiul non-literaturizat al vieții.

S-a vorbit mult despre proza lui Mircea Nedelciu ca despre o proză a prizei directe la real (la care se adaugă intertextualitatea, ludicul, ironia, spiritul parodic, umorul etc.), fără însă a se băga suficient de seamă că această perspectivă înseamnă și o repunere în discuție a funcțiilor literaturii. Faptul se întâmpla în plină perioadă comunistă, când prozatori importanți preferau să nu regândească aceste funcții (în care e încifrată toată libertatea literaturii) și să accepte libertatea condiționată a unor spații declarate ca atare.

Mircea Nedelciu – care a vorbit în câteva rânduri, în interviuri și articole, despre caracterul antropogenetic al literaturii și funcția ei modelatoare rezultată din parteneriatul cu cititorul – n-a fost doar un observator al realului și al distorsiunilor limbajului, el a vrut să fie și un terapeut al socialului, ceea ce face din proza sa o „terapeutică fabulatorie” (cum singur o sugera prin titlul volumului *Tratament fabulatoriu*) de uz public. Utopia vindecării de rău e în proza autorului un spațiu de predilecție (vezi în antologia aici în discuție textele

intitulate *Claustrofobie*, *Amendament la instinctul proprietății*, *Provocare în stil Moreno* etc). De adăugat că în acest context toate naivitățile autorului sunt calculate și asumate. Mircea Nedelciu a vrut să fie un prozator pentru cititorul naiv și onest, a încercat să uite faptul că cititorul e prin natura sa – după cum bine ne asigură Baudelaire – un ipocrit.

Dacă astăzi continuă încă să existe o suspiciune a tehnicității prea apăsate a prozei lui Mircea Nedelciu, aceasta nu este – am impresia – decât efectul prejudecăților unui cititor care s-a predat cu arme și bagaje în brațele unei critici de factură pur literară, adică interbelică. Îmi pare rău că trebuie să fac această constatare, dar acest gen de critică îl va privi multă vreme și de acum înainte pe Mircea Nedelciu cu respect și admirație pentru virtuozitatea sa epică, fără însă a-l înțelege cu adevărat. Sau înțelegându-l, cel mult, prin grila textualismului francez de la revista *Tel Quel* cu care proza autorului nu are decât puncte accidentale de contact.

(2001)

*DE CÂTEVA ZILE ÎNCOACE Mircea Nedelciu nu mai este doar numele unui mare scriitor român, ci și numele unei librării. Înainte de 1989, Mircea Nedelciu a fost o vreme librar. Astăzi vocația sa și-a găsit împlinirea într-o librărie care-i poartă numele. E absurd, tragic-ironic, e normal că așa a fost să se întâmple? Mircea Nedelciu a murit la 49 de ani.*

*Librăria se află în București, pe strada Franceză, vizavi de Teatrul Casandra. În 1991, Mircea Nedelciu a înființat Euromedia, o societate specializată în importul de carte și presă franceză. Astăzi, instituția creată de el s-a mutat chiar pe strada Franceză. Alături de Euromedia, inițiativa creării acestei librării aparține și Editurii Paralela 45, adică editurii pentru care Mircea Nedelciu a fost un mare prieten. În urmă cu doi ani, când lua ființă „Colecția 80”, prietenul nostru a spus: „Domnule, voi ați făcut un bulgăre de zăpadă și veți declanșa o avalanșă!”. După care avalanșa a început s-o ia la vale, aducând cu ea zeci de titluri ale scriitorilor optzeciști, și în cele din urmă o librărie.*

*E librăria care poartă numele unuia dintre cei mai inteligenți, consecvenți și dinamici scriitori din toată perioada noastră postbelică. Librăria își etalează vitrinele peste drum de cel mai tânăr teatru din București, într-un fel*

de provocare emulativă. Iată o vecinătate care lui Mircea Nedelciu i-ar fi convenit, pentru că și el a fost un om de spectacol, un inepuizabil om-spectacol, un regizor al discursului plin de idei, mereu foarte tânăr, mereu el însuși, mereu dispus să creadă că literatura e un fel de vodevil, un fel de farsă, un fel de dramă, un fel de scheci, toate de prost gust și toate adevărate. Și Mircea Nedelciu a fost un dramaturg și un comediograf al textului, adică un prozator pentru care scrisul nu are limite, nici tipare, nici altă menire decât spectacolul și adevărul. Și el a fost un pantomim al monologului epic și un partener de dialog pentru care nimic nu părea imposibil, pentru că nimic nu părea real, ci doar o formă pasageră de acțiune continuă fără vreun deznodământ.

Literatura a fost pentru Mircea Nedelciu o scenă de teatru, lumea literară a fost pentru el un spațiu în care scena nu avea culise, proza lui e un theatrum mundi al lumii românești. Librăria Cartea Românească unde Mircea Nedelciu „își juca” rolul de librar a fost – pentru toți cei care treceau pe acolo – un fel de Fierărie a lui locan și un fel de academie informală a spontaneității inteligente, dar mai ales un spațiu al tratamentului fabulatoriu. Știm asta, nu mai e nevoie să ne-o spună nimeni. Mircea Nedelciu a fost

*un om care și-a acceptat cu nonșalanță, ca pe cel mai normal lucru din lume, condiția de lider și condiția de nouă instituție literară pe care i-au impus-o în urmă cu un sfert de secol prietenii, scriitori tineri, scriitori fără nicio carte, cititorii și criticii, revistele și cenaclurile.*

*Visa, pe la începutul anilor '90 la un maraton de proză scurtă organizat în Piața Universității, în aer liber, fără întreruperea circulației și reunind sute de participanți. Scriitorul la masa lui, ocupând un perimetru de asfalt chiar în mijlocul străzii, în văzul lumii, în plin trafic, în mirosul gazelor de eșapament, înjurat sau aplaudat de șoferi, privit pieziș de polițiștii de serviciu, filmat de cameramani, proiectat pe imense ecrane TV, lucrând 24 de ore din 24 pe câteva coli de hârtie. Totul pentru un text. La deschiderea Librăriei Mircea Nedelciu, happening-ul actorilor pe role, în costumație de epocă și înarmați cu instrumente muzicale, n-a mai avut loc, așa cum s-a întâmplat altădată, la o expoziție de carte de la sediul AGIR organizată de Euromedia. Mircea Nedelciu nu mai era. Prietenii lui, literatura română, lumea cărții nu și-au revenit încă din acest șoc.*

*Oamenii-instituții sunt rari. Ei nu pot fi creați. Ei se autocreează. Sunt obligați să devină ceea ce o inexplicabilă necesitate internă a unui moment îi face să devină. Mircea Nedelciu n-a fost doar liderul generației noastre, el a fost și un antrenor de conștiințe, un proiectant de instituții culturale, un actor al brainstorming-ului în cercul lui de cunoscuți și de prieteni, un psiholog al obiectelor, un istoric al anodinului, un manager al noutății, un microfizician al cotidianului, un negociator al posibilului, un profesionist al multiplelor sale vocații.*

*La deschiderea Librăriei Mircea Nedelciu nu mai era loc nici cât să arunci un fir de pai. Oamenii sufocau cărțile. Iar cărțile rămâneau închise pe rafturi. Spațiul se dovedea neîncăpător. Lumea nu venise pentru cărți, ci pentru Mircea Nedelciu. Așteptarea avea în ea ceva irepresibil. Trebuia să vină cineva și acest „trebuia să vină cineva” era un fel de happening. Cei care așteptau intrau, se plimbau cu mare greutate printre rafturi și etaloare, se salutau, vorbeau, își pierdeau răbdarea, atingeau volumele nou apărute, toți aceștia făceau parte dintr-un performance.*

*Cu câteva clipe înainte de deschiderea librăriei am reușit să lipim pe perete un poster cu Mircea în cămașă cadrilată. Am reușit în ultima clipă să avem mapele trebuitoare cu*

*informații pentru presă. Am reușit să schițăm din zbor o strategie a „vorbirilor”. Ne-am bâlbâit, organizarea noastră lăsa de dorit, eram emoționați, agitați, neajutorați, siguri și nesiguri, fericiți și neliniștiți, de parcă toată agitația noastră ar fi trebuit să primească o notă în catalog. Iar avalanșa continua. Explicam de ce noua librărie se numea Mircea Nedelciu, prezentam cărți, știam că urma să publicăm alte cărți care vor aduce după ele alte și alte cărți.*

*Există în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu un text autobiografic intitulat O căutare în zăpadă. Un copil de la țară se joacă iarna într-o curte înzăpezită cu o minge. E o minge foarte mică, albastră, pe care copilul o aruncă printre troiene, într-un joc de-a aruncatul și găsitul. La un moment dat, mingea dispare și ea nu va mai fi găsită niciodată, nici după topirea zăpezii. Nu există nicio explicație rațională pentru pierderea mingii. Și această lipsă de explicație va rămâne pentru totdeauna în mintea maturului de mai târziu un fapt misterios, neliniștitor și inacceptabil.*

*De câteva zile încoace, numele autorului acestui text a devenit numele unei librării. O librărie ca un fel de recompensă pentru o minge pierdută cândva de un copil, într-o iarnă cu prea multă zăpadă. Mă aflu pe strada*



*Franceză, vizavi de Casandra, și o clipă am avut senzația asta. Apoi mi-am dat seama că nu orice bulgăr poate deveni o avalanșă și am înțeles, în sfârșit, avertismentul prietenului meu.*

## Meteorologie, arheologie și presiune subacvatică

Despre proza lui Mircea Nedelciu s-a scris mult în ultimii douăzeci de ani și din perspective dintre cele mai diferite. Opera acestui autor pare astăzi pentru multă lume (inclusiv pentru autorii de manuale școlare) un teritoriu destul de precis cartografiat, care nu mai poate oferi mari surprize, nici tematice, nici tehnice. Să precizăm imediat că interesul de care Mircea Nedelciu s-a bucurat în ochii criticii a fost motivat în primul rând de modul său intim de a-și articula și compune discursul, cu alte cuvinte de tehnicile sale narrative, cuceritoare prin noutate, autenticitate și firescul utilizării lor în cele mai neașteptate contexte. Astăzi încă, atunci când spui Mircea Nedelciu spui „inginerie textuală”, „transmisiune directă” etc.

Problemele naratologice ale literaturii acestui autor au fost luate de nenumărate ori în discuție. Însă în destule ocazii ele au fost tratate impropriu – ca aspecte în sine, prin izolarea lor de subiecte, situații, personaje și conținuturi – și asta pentru că la noi experimentul pare încă un fenomen extravagant, exterior creației ca atare, de valoare îndoielnică, trezind suspiciunea, când nu de-a dreptul etichetările peiorative.

Pornind de la aceste rapide constatări, vreau să fac câteva observații în legătură cu o carte a lui Mircea Nedelciu apărută postum, *Zodia scafandrului*, despre care sunt convins că se va mai vorbi, și *pro* și *contra*. Pentru unii critici, ca Alex Ștefănescu, (vezi o cronică recentă din *România literară*) cartea a stârnit deja dezamăgirea și comentarii rău voitoare, prin reducerea ei la derizoriul biografic și viziunea *terre à terre*. Nu era cazul, pentru că substanța volumului în discuție – cum poate constata orice cititor de bună credință – e mult mai bogată și mult mai complexă, fiind distribuită pe etaje spațio-temporale destul de sofisticate, populate de personaje numeroase, unele reale, altele fictive. Avem, desigur, în față un roman

neterminat, ceea ce complică destul de mult lucrurile, fără însă să ne oblige și a le simplifica.

Ca proiect integral, romanul lui Mircea Nedelciu e făcut să acopere trei perioade socio-politice diferite, dar complementare, din istoria României: perioada interbelică, cea comunistă și noua secvență temporală creată de evenimentele din decembrie 1989, când regimul Ceaușescu se prăbușește. Afirmatia mea poate să pară abuzivă, pentru că varianta publicată a romanului (care se confundă cu prima din cele patru părți proiectate) nu conține decât elemente și personaje care aparțin primelor două perioade. Și totuși...

Mircea Nedelciu este și el un personaj al acestui roman la care încă mai scria în 1996, la care încă se mai gândea și în momentele sale de totală imobilizare la pat. Aspecte din biografia autorului posterioare lui 1989 (de fapt, posterioare lunii februarie 1988, dată consemnată în corpul cărții de câteva ori) nu apar în această primă parte, pentru că biograficul se supune aici unei stricte și bine calculate economii a construcției. Dar asta nu înseamnă că Mircea Nedelciu, cel care în 1988 descoperă că suferă de o boală ciudată, greu de diagnosticat, a cărei evoluție în timp se agravează, va putea să ignore mai departe tocmai

acest eveniment dramatic al biografiei lui și să nu facă din el un element de profunzime al cărții pe care o scrie.

De altfel, două sau trei texte scurte ale lui Mircea Nedelciu din perioada bolii, având ca subiect chiar boala și contextele ei, au fost publicate în timpul vieții. Nu e nevoie și de alte supoziții. Apropiatii lui Mircea știu că lui nu-i plăcea să vorbească despre suferința sa și că unul dintre motivele pentru care el nu dorea să-și încheie romanul era teama de a nu-și grăbi astfel încheierea propriei vieți. Avea această superstiție.

În plus de toate acestea, mănunchiul de secvențe fabulatorii ale romanului, plasate – potrivit schiței inițiale de sumar – sub semnul calendaristic și zodiacal al lunilor februarie, decembrie, martie și noiembrie (în ani aparținând unor perioade istorice foarte diferite) pare grevat de acțiunea insidioasă (și firește misterioasă) a meteorologiei, într-un sens care ne este cunoscut nouă, românilor, măcar din decembrie 1989, când s-a vorbit destul de mult despre o conjuncție miraculoasă a astrelor.

Sunt absolut convins că partea a doua a romanului, cea aflată sub presiunea meteo-astrală a lunii decembrie, ar fi trebuit să conțină și o reconstituire a zilelor legate de căderea lui Ceaușescu și de tot ceea ce s-a întâmplat mai

târziu. Să mai notăm în trecere și faptul (semnificativ pentru componenta biografică a cărții) că noiembrie este luna în care s-a născut autorul. La fel, n-ar trebui să ignorăm adevărul că martie și decembrie sunt lunile care conțin data echinoxului de primăvară și pe cea a solstițiului de iarnă.

Fac toate aceste observații gândindu-mă că într-o considerabilă măsură ele sunt pretinse chiar de componenta „metafizică” a acestui roman care, dintr-o perspectivă simbolică și teoretică pe care paginile publicate o promovează fără dubiu, își propune să facă viabilă o nouă zodie – *zodia scafandrului*, sub semnul căreia trăiește acel tip uman care lucrează la adâncime nu doar fizic, ci și în plan psihic și social. Trebuie poate să ne amintim că pentru Mircea Nedelciu „semnele vremii”, ca și faptul că omul e o ființă „sub vremi” n-au fost în aproape niciuna din cărțile sale niște elemente colaterale.

Prima constatare care se impune e că acest roman neterminat (rămas într-un stadiu asemănător cu *Tainele inimei* de Kogălniceanu) confirmă și cristalizează câteva dintre obsesiile autorului privitoare la viziunea sa epică despre lume, destul de puțin băgate în seamă până acum.

Prima este aceea a arheologiei, cea de-a doua a meteorologiei, cea de-a treia privește mecanismele de presiune ale naturii și ale vieții înconjurătoare asupra individului. Fiecare din aceste trei elemente, în același timp supraordonatoare și subordonatoare, e apt să provoace distorsiunea realului, apariția unor fenomene stranie, schimbări bruște de viață și destin, trecerea din spațiul imediat în alte spații, cel puțin atipice, dacă nu pur și simplu fantastice. Utopia, distopia, fantasticul, bizarul, miraculosul, fabulosul, exoticul sunt dimensiuni nu de mică importanță ale prozei lui Mircea Nedelciu care ar merita cândva un studiu detaliat.

Dar pentru că romanul care ne interesează aici are ca temă esențială presiunea (de tip subacvatic, dar și substructural sau infrareal), să spunem și că formele cu impact social și politic ale presiunii sunt în proza lui Mircea Nedelciu extrem de diferite, ele exercitându-se pe o arie problematică ce se întinde de la claustrofobie (vezi proza cu același nume din volumul *Aventuri într-o curte interioară*) și forțarea delațiunii prin manipularea informației (vezi *Efectul de ecou controlat*) la utopie (*Tratament fabulatoriu*) și conflictul interior cu instinctul proprietății (*Amendament la instinctul proprietății*).

Știm, pe de altă parte, că *Tratament fabulatoriu* e un roman care-l are drept personaj principal pe „meteo Luca”, un tânăr meteorolog care – dincolo de aventura sa falansterială – ajunge și să-și pună problema în ce măsură capriciile presiunii atmosferice terestre provoacă în unele situații efecte capitale asupra vieții oamenilor. *Zodia scafandruului* e, în prelungirea aceluiasi tip de interes pentru fenomenalitatea naturii, un roman care pornește de la realitatea și metafora presiunii subacvatice.

Ceea ce s-a publicat din roman (și ceea ce în principiu și era publicabil ca text finisat) ne permite să identificăm scheletul ideilor care ar fi subîntins viziunea finală, nu însă și liniile parcursului epic și identitatea integrală a personajelor. Nu știm, de pildă, dacă romanul lui Mircea Nedelciu ar fi avut și un personaj scafandru cu statut fictiv. Știm însă din secvențele autobiografice ale acestei prime părți așezate sub semnul lunii februarie că autorul în persoană a avut întâlniri cu un anume Scarlat, șeful grupului de scafandri al flotei autohtone de pescuit oceanic, „personaj” care există în carne și oase (și pe care – în paranteză fie spus – eu însumi l-am cunoscut). La fel, pentru acoperirea aspectului propriu-zis tematic al

romanului său autorul își strânge spre documentare (fapt iarăși consemnat în text) cărți de specialitate.

Trimiterea la activitatea subacvatică a scafandrilor nu e totul, pentru că această activitate și această profesie par determinate de o anume configurație a destinului, constituindu-se în zodia acelor indivizi care trăiesc sub presiune. Organizarea pe luni, și nu pe ani, a romanului arată că lunile ca unități temporale sunt mai importante decât anii. Ele par astfel atât pentru cel care scrie (Mircea Nedelciu, în ipostaza de librar la *Cartea Românească* și de autor al romanului *Femeia în roșu*, pentru apariția căruia are parte de audiențe la cel mai înalt nivel al compartimentului cenzurii comuniste), cât și pentru personajele sale, Diogene Sava, Zare Popescu, tatăl lui Diogene Sava, Mateiu Caragiale ș.a., indiferent de faptul că acțiunile lor se desfășoară în prezent sau în trecut.

Metafora presiunii produse de fenomene sau elemente ale naturii apare, cum spuneam, și în romanul *Tratament fabulatoriu*. Prozele scurte din volumul *Și ieri va fi o zi* sunt și ele pline de aluzii meteorologice, gravitaționale etc. Legile naturii sunt pentru Mircea Nedelciu deasupra omului, dar asta firește nu la modul Sadoveanu sau Voiculescu, pentru că personajele sale trăiesc într-o lume



din care a dispărut conștiința sacralității, nu însă și conștiința formelor de supraordonare a vieții.

Într-un atare context, în care meteorologia poate deveni o explicație esențială pentru perisabilitatea, fragilitatea și imprevizibilitatea vieții în general, arheologia reprezintă un spațiu care la rândul lui fascinează, probabil tot din aceleași motive. Știm asta deja din *Zmeura de câmpie* (unde apar personaje care revin în *Zodia scafandrului*, Zare Popescu în primul rând). Într-un fel, o bună parte din proza lui Mircea Nedelciu se mișcă între laboratorul de cercetare experimentală (celebrul fitotron din Fuica, în *Tratament fabulatoriu*, sau cronoscopul din povestirea *Ultimul exil la cronoscop*) și muzeu, punctul de decontare al oricărei activități arheologice.

Aș vrea însă să revin la metafora presiunii. În *Zodia scafandrului*, toate secvențele cărții sunt suite de presiuni. Ale lumii anilor '80 asupra biografiei lui Mircea Nedelciu, ale mediului înconjurător asupra corpului și sentimentelor personajelor, ale instituțiilor lumii comuniste (securitatea, miliția, administrația, școala, poșta externă etc.) asupra vieții cotidiene a oamenilor. Ale fricii de necunoscut și amenințare asupra conștiinței și comportamentului colectiv.

Toate aceste forme de presiune nu sunt doar sugerate. Uneori ele apar în suprafața textului sub formă de conflicte, înfruntări, evadări din mediul familial, operațiuni de hărțuire (vezi perioada colectivizării), alteori ele sunt consemnate în scurte comentarii sau remarci de autor (de reținut aici frecvențele reveniri la semnificația raportului suprafață – profunzime în plan social, existențial și politic), pentru că Mircea Nedelciu vrea să fie și un ghid al lumii subacvatice în care se scufundă și în care încearcă să ne scufunde odată cu el.

Din păcate, așa cum ne-a rămas de la autor, cartea reprezintă doar un prim stadiu al acestor exerciții de scufundare, având însă ca rezultat explorări minuțioase și exacte. Nu știm cum ar fi evoluat mai departe Diogene Sava și Zare Popescu, ambii istorici și arheologi de profesie, eroii etajului contemporan al cărții, nu știm nici până unde ar fi ajuns Mircea Nedelciu cu incursiunile în propria sa biografie. Mai mult ca sigur, cartea aceasta n-ar fi rămas una cu privirea întoarsă spre trecut.

Deși – trebuie să recunoaștem – forma în care se prezintă ea ne spune altceva. Prima din cele patru părți ale cărții pare ea însăși un roman de mică întindere. În ce privește celelalte presupuse părți, se pare că printre

hârtiile lui Mircea Nedelciu nu există nici proiecte de plan, nici schițe de secvențe sau capitole pentru ceea ce ar fi urmat. Totuși, cum publicarea romanului pare să se fi făcut în mare grabă, fără o cercetare atentă a tuturor notelor, însemnărilor, fișelor rămase de la autor, nu știm ce surprize ne poate rezerva viitorul. La un moment dat, într-unul din pasajele autobiografice ale cărții, Mircea Nedelciu notează faptul că are deja adunate două cutii de fișe pe care urmează să le folosească în roman. Ele nu apar în această ediție, într-o altfel foarte normală *addenda* care să fi cuprins tot șantierul cărții, cu variante, eboșe, note documentare etc. Dar există acest șantier?

Șantierul de creație e întotdeauna expresia unei metode de lucru. Iar metoda de lucru a lui Mircea Nedelciu era una bazată pe elaborarea de scenarii mentale (cu nume de personaje, caractere, tipuri de intrigă, acțiuni etc.) și mobilizarea maximă în fața mașinii de scris. Ceva din spontaneitatea și autenticitatea scrisului lui Mircea Nedelciu se află și în această metodă, apropiată de *action writing*. Am avut privilegiul într-o vară să fiu martor, timp de două săptămâni, la scrierea unei bune părți din romanul *Zmeura de câmpie*, care este o construcție

secvențială, cu planuri suprapuse și intersectări de personaje și acțiuni, ca și *Zodia scafandrului*. E vorba de un tip de construcție destul de greu de controlat, fără o elaborare prealabilă minuțioasă, prin scheme, fișe, note și toate celelalte.

Se pare însă că Mircea Nedelciu avea această știință a controlului spontan al propriului text. În perioada de care aminteam l-am văzut zilnic pe Mircea Nedelciu cum se așază în fața mașinii de scris și compune în ritm continuu cincisprezece-douăzeci de pagini de text asupra cărora ulterior revine în foarte mică măsură.

Singura operație care segmenta din când în când acest continuum al scrisului consta în cercetarea unor bucățele de hârtie cu însemnări (probabil replici, nume, idei, imagini etc.). Autorul nu le scotea din teanc la întâmplare și nici într-o ordine stabilită prealabil. Le recitea, pe unele le punea deoparte, pe altele le împingea la fundul teancului pentru că nu le venise încă rândul. Uneori ezita între două sau trei astfel de fișe. Apoi brusc una dintre ele era ruptă și aruncată pentru că își găsisese locul în textul mare și mașina de scris reîncepea să țacăne mai departe, cu aceeași stupefiantă monotonie. Personal, eram teribil

de surprins că se poate scrie și așa, pornind la treabă cu mâinile goale, folosindu-te doar un plan mental de lucru.

Cred că aerul de scriere terminată, definitivă, chiar dacă mult diminuată față de proiectul inițial, pe care ni-l transmite *Zodia scafandrului* e produsul acestei metode de lucru, în care spontaneitatea și rigoarea construcției mentale joacă un rol esențial.

(2001)

*EDITURA COMPANIA ESTE CREAȚIA a doi scriitori pe care îi prețuiesc mult: Adina Kenereș și Petru Romoșan. I-am vizitat cu ani în urmă chiar la sediul editurii lor de la parterul casei în care locuiesc și am înțeles atunci cât de serios priveau cei doi inițiativa lor culturală care abia începea să prindă contur. După care am început să văd în librării primele cărți ale editurii. Unele erau titluri didactice cu miză educațională. Altele erau cărți de senzație, menite să aducă bani. Fie, mi-am spus, orice editură trebuie să aibă o găselniță a ei, pentru a supraviețui editorial și a-și putea vedea la modul relaxat de alte proiecte, riscante din punct de vedere financiar, neaducătoare de câștiguri, dar*

*culturale, artistice, literare, pentru că un scriitor, nu-i așa, nu poate să fie un simplu om de afaceri.*

*Sincer să fiu, mă așteptam ca Editura Compania să lanseze o mare colecție de artă, cea mai serioasă din România și făcută la standarde occidentale, pentru că Petru Romoșan are faima unui foarte priceput galerist, care a reușit să se descurce de minune și în iadul comerțului de artă de la Paris.*

*Cât despre Adina, știam că ea are experiența muncii de câțiva ani într-o editură pariziană și credeam că plecarea ei de la Editura Humanitas n-a însemnat altceva decât încercarea de a face pe cont propriu ceea ce nu putea face ca simplu angajat al editurii domnului Liiceanu. Ar fi fost o prostie din partea mea să-i pun la îndoială competența, bunele intenții, inteligența managerială, știința de a edita cărți de cel mai mare interes. Nu mă îndoiam, pe de altă parte, de faptul că stă în intenția și puterea Editurii Compania să creeze strategii și breșe pentru ieșirea literaturii noastre în lume.*

*Cred și acum acest lucru. Deși mi-e tot mai greu să înțeleg unele gesturi și reacții ale celor doi scriitori. Includ în această categorie de manifestări și interviul ocazionat de apariția romanului Zodia scafandruului de Mircea Nedelciu,*

*acordat de Adina Kenereș și Petru Romoșan revistei Dilema (nr. 414, 2000).*

*N-aș vrea să intru aici în amănuntele acestui interviu. Observ doar că Mircea Nedelciu începe să devină un obiect de dispută, chiar în interiorul cercului lui de prieteni și apropiați, într-un fel de război surd demn de o cauză mai bună. Firește că în acest război pot fi antrenati și moștenitorii legali ai lui Mircea Nedelciu, ceea ce pare să se și întâmple. Iată de pildă doar faptul că – în ciuda unei mai vechi înțelegeri – o carte postumă a lui Mircea, anunțată în planul editorial al Editurii Paralela 45, apare în cele din urmă la Editura Compania. E foarte bine și așa. Compania a devenit o editură destul de cunoscută, prezentă în librăriile din țară, care face eforturi serioase pentru a-și promova și susține cărțile. Până la urmă, mai important decât orice e ca textele rămase de la autor (la București și la Fundulea, în casa părintească) să fie publicate. Familia, prietenii, apropiații lui Mircea Nedelciu, cultura română în general au mari obligații față de memoria și opera acestui extraordinar scriitor.*

*Cred însă că această operație de publicare nu poate fi făcută oricum și mai ales nu poate fi făcută prin aplicarea unor lovituri sub centură, cu efecte imprevizibile și pentru*

memoria scriitorului, în concurența dintre editurile interesate. Situația e cu atât mai ciudată cu cât această publicare nu prezintă deocamdată o mare miză financiară. De aceea mi se pare că ar fi nevoie de mai multă prudență în aruncarea rapidă pe piață a cărților unui scriitor abia dispărut și de mai mult calm filologic în tot ceea ce urmează a fi întreprins pentru restituirea integrală a operei lui. Ca prieten al lui Mircea Nedelciu și cunoscător apropiat al activității sale, cred că ar fi înainte de toate nevoie de o inventariere și clasare a tot ceea ce a rămas de la el: manuscrise (inclusiv cele din perioada liceului), agende, însemnări disparate, scrisori, articole neadunate niciodată într-o carte, interviuri, tăieturi din ziare și reviste, proiecte de altă natură (de pildă, scenarii de film de scurt metraj) etc. Este o datorie pe care sunt sigur că a înțeles-o și Mira Nedelciu, soția lui Mircea, cu care, împreună cu Ion Bogdan Lefter, am și avut o discuție în acest sens imediat după dispariția autorului. Nu mă îndoiesc de faptul că astfel de discuții au mai fost purtate și cu alți prieteni ai lui Mircea, precum Sorin Preda, Gheorghe Iova, Ioan Flora, George Voicu.

În ce privește Zodia scafandruului, trebuie spus – pentru că Editura Compania tot a deschis această discuție, fără



însă a cunoaște toate implicațiile ei – că tot materialul romanului s-a aflat încă din momentul în care s-a pus problema publicării lui postume în grija lui Ion Bogdan Lefter pentru a pregăti ediția. Aceasta a fost inițiativa familiei lui Mircea Nedelciu. N-a fost vorba nici de „bunăvoință”, nici de un gest „amical” față de un bun prieten al lui Mircea, ci de încredere și dorința de cooperare. Prin convenție cu Mira Nedelciu, cartea ar fi urmat să apară la Paralela 45, cu prefață, aparat critic, addenda de variante etc. E adevărat, pe de altă parte, că editura a întârziat mult prea mult operația de stabilire a datelor contractuale, și aceasta pe fondul unei comunicări insuficiente sau chiar distorsionate între cei direct implicați (Mira Nedelciu și Călin Vlasie, directorul editurii).

Prezentarea romanului din planul editorial pe 2000 al editurii fusese făcută chiar de Ion Bogdan Lefter, singurul dintre apropiații lui Mircea care cunoștea conținutul paginilor rămase (cu rezerva că o inventariere a materialului din mansarda cu manuscrise și cărți a prozatorului – aflată chiar în blocul în care locuia și pe care boala nu i-a mai permis după 1990 s-o folosească – ar fi putut oferi totuși surprize: însemnări, schițe de plan, fișe din primii ani ai începerii muncii de elaborare). Romanul ar

*fi trebuit să fie lansat la târgul „Gaudeamus” din noiembrie 2000. În prima decadă a lunii încă eram convinși că ea va apărea, fără să știm (nici Editura Paralela 45, nici potențialul îngrijitor al ediției, Ion Bogdan Lefter) că moștenitorii legali ai lui Mircea Nedelciu și-au schimbat intențiile.*

*Cum s-au petrecut acestea și cum a ajuns Editura Compania să publice Zodia scafandrului se poate reconstitui din interviul mai sus amintit. A fost vorba de o conjunctură de factori și de un joc al hazardului care m-au lăsat încă o dată visător. Personal, îmi cer scuze față de Editura Compania pentru faptul că, într-adevăr, într-o zi de joi la difuzoarele târgului organizatorii au anunțat – potrivit listelor noastre inițiale – lansarea cărții lui Mircea Nedelciu la Editura Paralela 45. Este o scăpare care îmi aparține, pe care nu mi-o pot ierta mai ales în acest context în care la orizont plutește spectrul unui proces...E de-a dreptul amuzant, e umor negru, e un cinism românesc tipic pentru economia noastră sălbatică de piață, în care ce mai contează un tertip sau altul.*

*Mai departe însă, simt nevoia să spun că și Adina Kenereș și Petru Romoșan par să joace în momentul de față o farsă de un penibil prost gust, și asta autosituându-se pe*

*niște poziții de forță care te fac să zâmbești. Aștept însă cu nerăbdare marile lor proiecte editoriale de revitalizare a interesului pentru literatura noastră contemporană.*

## Plimbări prin curtea interioară

Personajele lui Mircea Nedelciu nu sunt corpuri, ci energii: verbale, volitive, acționale, anamnetice etc. În cărțile autorului corporalitatea e la o primă vedere un element de decor, acea materie descriptiv-analitică ce conferă traiectului epic consistență, concretețe, aparența vieții. Lucrurile sunt însă mai complicate decât par, mai ales în cazul unui teoretician atât de redutabil cum este acest prozator.

Toată poetica sa, cu temele, obsesiile, structurile compoziționale și formele retorice care l-au consacrat, se află depozitată, la vedere sau printre rânduri, în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979). Ținând seama de conținutul acestei cărți și urmărind implicațiile subiacente ale titlului, descoperim că sintagma „curte interioară” este un echivalent al ideii de „univers narativ” și chiar al conceptului de „literatură”. Pe de altă parte, „aventurile” sunt tot atâtea forme de adecvare sau

inadecvare (cu implicații de multe ori riscante!) a naratorului la un sistem de referințe dat în care esențiale sunt tradiția epică, pe de o parte, și vechile modalități de percepție și reprezentare a cotidianului, pe de alta.

Un cititor care acceptă fără să stea prea mult pe gânduri etichetele genurilor și ale speciilor ar putea să ia de bună precizarea „nuvele” aflată dedesubtul titlului acestei cărți. Fapt care ar face din Mircea Nedelciu un prost nuvelist. Ceea ce nu este cazul. Se știe că nefericita idee a încadrării textelor cuprinse în carte într-o specie dată i-a aparținut editorului și nu celui care semnează volumul. Aventura editorială a acestui volum de debut începe iată chiar cu refuzul lui de a se subsuma unei categorii literare anume.

Multe alte forme de refuz ar putea fi inventariate în continuare (în primul rând toate acele elemente care fac din falsele nuvele pur și simplu niște *texte*), însă ceea ce mi pare simptomatic în scrisul lui Mircea Nedelciu încă de la începuturile sale este refuzul corpului intim, al corpului subiectiv ca alternativă identitară la presiunile lumii exterioare. Nu este vorba despre un refuz *de facto*, nici despre un deficit de înzestrare somatografică a autorului, ci de sesizarea conflictului ireductibil dintre corp și limbaj.

Acest conflict nu sfârșește însă într-o problemă, el nu devine substanță a scrisului. La acest nivel, autorul nu se grăbește să acorde prea mult credit gândirii speculative sau mijloacelor psiho-poetizante moștenite din proza antecesorilor. Corpul este un obiect netransparent.

În cărțile lui Mircea Nedelciu corpul individual e sesizat și descris în formele lui socializate, de acțiune și prezență publică, dar și în acest caz elementul genealogic sau cel economic sunt mai importante decât resorturile psihopulsionale ale existenței. Sugestia apartenenței corpului individual la un *corp-masă*, ghidat de stereotipii fundamentale, cu puternice inserții istorice, este și ea prezentă. Personajele autorului se constituie în cupluri, grupuri, neamuri, categorii, secte. Ele acceptă înscrierea lor în tot soiul de ritualuri cu caracter distinctiv și subordonarea față de imaginarul colectiv, cu miturile și fantezmele lui.

De ce în circumstanțe date omul procedează într-un fel și nu în altul, determinându-și astfel destinul, e o altă problemă pe care autorul și-o pune și pe care el știe bine că nu are cum să o rezolve. Tocmai de aceea există *povestea*, dorința și plăcerea de a povesti. În cărțile lui

Mircea Nedelciu nevoia de fabulație e un element fundamental în ecuația umanului. *Zmeura de câmpie* – „roman împotriva memoriei”, cum precizează autorul – permite o lectură și în această grilă.

Corpul intim (cu toate reacțiile, frustrările și aspirațiile sale) e un obiect imposibil de verbalizat, pentru că verbalizarea e rezultatul unei relații sociale și nu un privilegiu al subiectivității.

Mai mult decât atât, orice vorbitor al unei limbi se poate întreba dacă ceea ce el descrie îi aparține sau nu, dacă el stăpânește limbajul sau, dimpotrivă, se află la cheremul acestuia. În scrisul autorului ieșirea din această dilemă se produce prin ingenioasa soluție a transformării textului / textelor într-un conglomerat de mijloace particulare de comunicare verbală. În absența unei corporalități urmărite în sine (fie și în ipostaza unei cutii de rezonanță a faptelor din social), avem peste tot semnele ei subsecvente dialogului polifonic al limbajelor. Or, câte limbaje, tot atâtea forme de corporalitate (individuală, de grup și de masă). De aici procedeul „transmisiunii directe” menit a surprinde stereofonia existenței cu semiozele ei comunicative, orale și dialectale, și contextele ei perturbatorii.

Din proza lui Micea Nedelciu lipsește omul interior. Limbajul pare făcut în exclusivitate pentru omul din afară, nu pentru cel dinăuntru. Când se privește pe sine, acest om exterior se vede cel mult ca un reflex a ceea ce-l înconjoară. Pe de altă parte, autorul sesizează și faptul că omul nu poate gândi liber într-un limbaj a cărui armătură se sprijină pe semnele posesiunii (*Claustrofobie*). Când vorbește despre raportul *a fi / a avea* (una din temele sale predilecte), Mircea Nedelciu nu cade în speculație ontologică, ci reduce încă o dată totul la social, văzut mai degrabă ca un context întâmplător, acceptat de nevoie, al individualității.

Această lume din afară e în permanență conotată de o undă de straniețe. Și nu e vorba aici – cum s-a spus – doar de privirea de tip cinematografic a autorului, ci și de apetența sa pentru insolitare. Oricât de banale ar fi lucrurile și fenomenele pe care individul le descoperă în jurul său, acestea poartă cu ele o aură metafizică numai a lor, par independente, intangibile, și transmit o prospețime care tulbură corpul, închizându-l în funciara sa incapacitate de exprimare verbală.

Am putea lua acest exemplu (din proza intitulată *Și ieri va fi o zi*) în care personajul perceptor ajunge la constatările sale datorită unei distorsiuni temporale:

„Am lăsat toate aceste mici nimicuri să plutească în ceața lor sau în aceea din capul meu (pentru prima dată mahmur în sensul propriu al cuvântului) și m-am întors în dormitor să mă îmbrac în viteză. Eram convins că am întârziat la serviciu și timpul, ca de obicei în astfel de cazuri, se scurgea cu o repeziciune mult mai mare, nedorită, stresantă. Îmbrăcându-mă, am mai adresat pereților, mobilelor, împrejurimilor trupului și alte priviri atente, mai puțin distrase decât de obicei. În lumina ce părea să crească imperceptibil nu mi-a fost greu să descopăr tot felul de semne, crăpături în zugrăveala pereților, nuanțe și forme noi ale unor obiecte de serie. M-am gândit că așa trebuie să vadă aceste lucruri orice străin, orice om care nu le vede în fiecare zi, poate eu însumi le-am mai văzut așa atunci când le cumpărasem și le pusesem în dormitor. O senzație de lucru străin care urmează să-ți devină familiar și să-l uiți încetul cu încetul, senzație citită însă, în această dimineață mahmură, de la coadă la cap. Ceva care seamănă cu o propoziție tradusă din latină în română de cineva care nu știe să facă și cuvenitele transformări ale topicii și lasă cuvintele traduse în locurile lor din fraza latină. Cât de



străin trebuie să fie sau să devină cineva față de lumea în care trăiește zi de zi pentru a încerca o astfel de senzație – m-am întrebat și jocul m-a prins imediat.”

Personajele lui Mircea Nedelciu ascund aproape întotdeauna în sensibilitatea lor nebănuite capacități contemplative. E poate o formă de compensație față de propria lor nestatornicie geografică. Cel mai adesea corpul se autoexprimă acțional, ambulatoriu. Toate cărțile autorului sunt pline de personaje care străbat distanțe, caută ceva, schimbă locații, evoluează pe itinerarii ciudate, aparent fără un scop precis. În general, ele sunt lipsite de conștiința apartenenței la un loc și par să traverseze spațiile doar pentru a le descoperi configurația, particularitățile. E aici o foame de lumea concretă care se confundă cu foamea de viață și știința împăcării cu imediatul, indiferent de cadrele lui politico-istorice. Totul este privit cu atenție, înregistrat, comprimat în memorie.

Unele personaje se aventurează în căutarea limitelor memoriei (*Zmeura de câmpie*), altele sunt obligate să experimenteze ineditul lumii concrete și capacitățile terapeutice ale artei în condițiile izolării de concret (*Claustrofobie*). În *Excursie la câmp*, câțiva tineri

convalescenți care refuză ideea operei de artă ca mijlocire încearcă să experimenteze artistic formele și fenomenele Naturii. Experimentele trec uneori în spațiul fantasmaticului, până la dereglarea simțurilor și pierderea instinctului de orientare (Luca în *Tratament fabulatoriu*), aruncând totul în fabulos și confuzie, dar evitând pătrunderea în amănuntele organicului. Mai mult decât corpul sensibil, organicul e o altă zonă închisă în propria-i opacitate, care refuză analiza.

Între somatografie și *sociografie* Mircea Nedelciu alege întotdeauna fără să ezite primul tip de demers. Despre corp nu se poate vorbi, pentru că spusele (ca și... scrisele) sunt mistificatoare. Vorbele maimuțăresc faptele și nu sunt în stare să exprime autenticitatea unei trăiri. Folosind o noțiune poate prea pretențioasă, am putea spune că autorul crede doar în *somatopoeză*, în trăirea corporală luată în sine. Deși chiar și aici apare inconfortul existențial. Îmbogățirea omului cu cunoștințe și experiențe noi duce la alienare: „nemaiputând stăpâni multitudinea de țândări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm amețind de la una la alta și astfel acestea

ne subjugă". Omul lui Mircea Nedelciu este un prizonier al imediatului, iar lumea autorului o expresie a diseminării.

O altă caracteristică derivă de aici. Nu există în toată proza noastră postbelică o substanță socială atât de diversificată și ilustrativă pentru omul nou produs de comunism ca la acest autor. Acest om e un hibrid social, marcat de noi deprinderi, noi tipuri de comportament, noi forme de percepție. Nu se confundă neapărat cu o sumă de mecanisme, chiar dacă el exprimă o categorie socială. Își are și el momentele lui de contemplație, plăcerile lui simple dar inefabile. Nu se identifică cu simpla forță de muncă și nu este nici exponentul fără scăpare al unei tradiții degradate. Notând reacțiile, gândurile, scopurile vitale ale acestui tip de om, autorul atrage în același timp atenția asupra lui, îi dezideologizează imaginea propagată de mecanismele puterii oficiale din anii '80-'90 ai secolului trecut și sugerează destule dintre motivele care au contribuit la creșterea capacității sale de supraviețuire. S-ar putea iniția o lectură a cărților autorului și în această direcție.

Pe Mircea Nedelciu nu-l interesează în mod special nici experimentele la nivel de limbaj (în acest sens, *DEX 305* din volumul *Și ieri va fi o zi*, 1989, e doar o demonstrație

de virtuoziitate), cum se întâmplă în cazul colegului său de generație Gheorghe Iova, nici cele care au în vedere distorsiunile poetice ale percepției (Ștefan Agopian), ci efectele scrisului literar asupra cititorului. Scriitura lui Mircea Nedelciu, desfășurată într-un evantai de limbaje foarte diferite, e atât de obsedată de pactul cu cititorul, încât ea devine expresia unui nou tip de funcționalitate literară. Cred că tocmai această repunere în discuție a funcțiilor literaturii în lumea modernă a scăpat criticii noastre atunci când aceasta a dat semnale că nu prea înțelege rostul prefeței teoretice a romanului *Tratament fabulatoriu* (1986), care este o carte nu doar a unei utopii sociale, ci și a unei utopii corporale, în varianta corpului acțional și a corpului-masă. O carte despre *zoon politikon* la propriu!

(2002)

*NU-MI AMINTESC FOTOGRAFII cu Mircea de la Sighișoara (Festivalul de poezie), de la Bistrița (Saloanele „Liviu Rebreanu”), din localitatea franceză Martigues unde ne-am plimbat într-o seară pe cheiul portului la Mediterana, din munții Făgărașului, unde într-un septembrie cu zăpadă până la genunchi era să vedem moartea cu ochii, de la*

Librăria Cartea Românească, unde câteodată îl găseam jucând table cu Costache Olăreanu, din podul cu lucrări și obiecte al lui Ion Dumitriu și din curtea pictorului Teodor Rusu, unde se oprea de câte ori avea drum în zonă. Există prin cutiile mele poze în care Mircea apare împreună cu Gheorghe Iova, Tede Moraru, Ioan Flora, Viorel Grimalschi, Mircea Horia Simionescu, Gheorghe Ene, Sorin Preda. Există imagini de la vernisajele expozițiilor de artă unde s-a întâmplat să ne aflăm împreună printre participanți. Știu că am arhivate în calculatorul de care mă folosesc acum un set de fotografii cu Mircea de după declanșarea bolii, dar nu am curajul să le deschid.

Deschid Generația '80 în proza scurtă și privesc acel portret al lui Mircea în care el ține în dreptul obrazului stâng o jumătate de lentilă ce-i acoperă fața de la buza de sus până deasupra frunții. E o lentilă groasă și în fotografie muchia ei verticală coboară ca o incizie în carnea capului. Ochiul de dedesubt e mai mare, la fel sprânceana, jumătate din buza superioară pare anulată de grosimea sticlei, degetele cu care Mircea ține obiectul deasupra frunții sunt neclare, partea exterioară a lentilei se rotunjește pe arcuirea palmei.

*În partea cealaltă a obrazului, pe care fotografia ne-o restituie fără nicio deformare, pe frunte a alunecat o subțire suviță de păr, ochiul drept pare să privească printre gene iar buza de jos e plină și ușor răsfrântă, conotată de o senzualitate teribil de masculină, în acord cu bărbia rotundă acoperită de o umbră de păr. Dar unde privește ochiul monstruos din spatele lentilei? Pleoapa superioară e ușor coborâtă, firele de păr ale sprâncenei par zburlete, curbura exterioară a sticlei e colțuroasă și așa devine și această parte a feței.*

*Încerc să înțeleg această fotografie pe care Mircea și-a făcut-o probabil singur, punând aparatul pe automat, dând astfel curs încă uneia din pornirile sale nonconformiste. Privesc chipul prietenului meu cu cele două jumătăți ale sale și am senzația că descopăr în privirea dublată din spatele lentilei un ochi care înfruntă sfidător obiectivul aparatului de fotografiat, vrând parcă să anuleze puterea lui producătoare de simulacre.*

## Arhipelag '70-'80 și noul flux

*Arhipelag*, antologia de proză scurtă contemporană pe care ne-o propune criticul Mircea Iorgulescu, este o

noutate în primul rând prin ideea obținerii unei mari unități-caleidoscop, reprezentativă literar și referențială pentru un întreg deceniu, din alăturarea într-o ordine *sui generis* a 15 texte scurte semnate de autori afirmați, în marea lor majoritate, între 1967-1979.

Neașteptată, ca orice obiect căruia nu-i simți lipsa, cartea a fost primită cu brațele stereotip deschise, a surpriză dinainte prevăzută. Culegerea a fost comentată calm, ca o reuniune oarecare de texte, în baza unor norme de respirație critică stas (inventarierea și repartizarea autorilor pe sectoare) îmbunătățite de aspectele specifice ale capacităților toracice particulare. Aerul ei de excepție, calitățile sale curative evidente au fost receptate cu psihologia celui învățat să respire orice și să rămână insensibil la gesturile neortodoxe, în așteptarea marelui roman renăscut din propria-i cenușă. Deși prefața debutează *ex abrupto*: „Un roman! – iată ce năzuiește să fie această culegere. Un roman ale cărui capitole, fără legătură directă între ele, scrise de autori diferiți și independent unul de altul, să poată da o idee despre universul, temele, preocupările și soluțiile prozei românești din deceniul 1970-1980”, avertismentul antologatorului, sugestia sa a unei lecturi dialectice în

contradicție cu subtitlul și conținutul dezvoltării teoretice ulterioare n-au prea fost luate în considerație. Or, una e să explorezi *Arhipelagul* urmând dorința cartografului său a unui parcurs strict ordonat *da capo al fine*, după o viziune prealabilă, și alta e să-ți alegi cum vrei autorii, titlurile, formele de relief și să probezi cunoașterea la întâmplare, pe sărite, (dez)ordinea propriei tale selecții subiective, ca în orice lectură a unei antologii în afară de excepție. Rezultatele finale ale drumului sunt fundamental diferite, sensul cărții este de fiecare dată altul.

Parcurgând „constructul” lui Mircea Iorgulescu în conformitate cu jocul propus, personal n-am găsit de cuviință să mă întreb de ce lipsesc din suprafețele lui spațiile numite Radu Petrescu, Tudor Octavian, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Mircea Ciobanu, Valentin Șerbu, Marcel Constantin Runcanu, de ce nu sunt prezentați aici și alți câțiva autori (și) de proză scurtă debutați după 1970 sau cu puțin înainte, și nici nu mi s-a întâmplat să-mi pun problema dacă unii dintre prozatorii selectați n-ar fi putut intra în antologie cu alte texte mai reprezentative, mai valoroase etc. Această lectură orientată, „programată” a selecției ne arată că aerul



*Arhipelagului* are o prospețime și o consistență nu exotică, ci osmotică, pentru că nu este vorba aici de o determinare a tuturor curenților distincți, ci de înmănuncherea lor într-o imagine globală cu rol de specificare a realului, de transformarea în concret literar a unei structuri mentale (model posibil al unei lumi) aparținând criticului.

Criteriul antologiei este în mai mică măsură unul al autorilor. Ceea ce interesează este o anume substanță a literaturii. Într-o lume extrem de diversă, de dinamică și dialect-contradictorie, aflată în plină metamorfoză, temele autorilor deceniului VIII sunt, totuși, comune, țin de o atitudine generală vizavi de real, cu destul de puține variabile. Tocmai de aceea *Arhipelagul*, colecția aceasta de reliefuri „orogene”, nu este eterogenă, ci formează un ansamblu omogen.

Antologia lui Mircea Iorgulescu este, fără îndoială, o inițiativă polemică. Temă cu variațiuni, culegerea nu este produsul unei selecții exhaustive, specializate pe o anume problemă. Cert este că acest poliedru vrea să capteze în suprafețele sale în primul rând unitatea în diversitate a contingentului social, psihologic și istoric. Lumea văzută de critic prin ochii prozatorilor săi preferați? Dar lumea aceasta nu este citită aici prin toți prozatorii ei. Fapt ca și

imposibil, în fond. Pe de altă parte, preocupările de scriitură și procedee ale autorilor rămân, orice s-ar spune, elemente secundare în această ilustrare. Într-o singură antologie nici nu se poate vedea totul. Cu atât mai puțin într-o antologie „de autor”.

Dincolo de toate aceste sumare problematizări, inițiativa criticului stârnește, în prelungirea ei, și alte discuții. Cu toată coerența interioară a antologiei, diferențele stilistice și de mentalitate artistică dintre prozatorii începutului deceniului VIII și cei care îl încheie sunt mari. Între Horia Pătrașcu și Mircea Nedelciu se întind mii de pagini de proză scurtă, de tatonare a unor noi spații de investigație, de validare a unor noi formule de lucru. Ceea ce începe o dată cu *Reconstituirea* (nuvelă care dă tonul, în plină perioadă de exerciții epice desubstanțializate, unui foarte bine venit neorealism lucid, acid și incisiv) începe să se sfârșească o dată cu *Aventuri într-o curte interioară* (unde, dincolo de alte firești acumulări în beneficiul prozei scurte, pentru adevărul viziunii autorului asupra lumii devine importantă nu numai autenticitatea reprezentării sale, ci și interpretarea pas cu pas a acesteia, problematizarea ei textuală).

Apărută în 1981, la începutul unui nou deceniu, antologia lui Mircea Iorgulescu încheie o etapă literară și deschide o alta. Ce înseamnă însă, cu adevărat, această deschidere?

În ceea ce privește literatura tânără, de care aparține și ultimul antologat, Mircea Nedelciu, se vorbește de doi ani încoace despre o așa-numită „generație '80”. Îndelung discutată, controversată, nuanțată, negată și iar acceptată, noțiunea de „generație” riscă, totuși, să se impună ca un concept al limbajului critic. Oricâte rezerve am formula, ea este utilă în operațiile de distingere a mișcărilor literare particulare. Realitatea publicistică și editorială este prea elocventă, ca să nu se poată accepta în prezent că proza scurtă a celor mai tineri autori este altceva decât valul '60-'70 sintetizat, cum am văzut, într-un ansamblu simptomatic, deși restrictiv, de *Arhipelagul* lui Mircea Iorgulescu. În 1979 debutează Mircea Nedelciu, urmat de Alexandru Vlad (1980) și Sorin Preda (1981). Dar să nu uităm cărțile semnate până acum de Constantin Stan, Radu Țuculescu, Ștefan Agopian, Ioan Radin, Letiția Vladislav, Cornel Cotuțiu, Olimpiu Nușfelean, Cornel Nistorescu, Areta Șandru, Stelian Tănase, chiar dacă nu toți aceștia au debutat cu proză scurtă și semnele unei modificări de atitudine și mentalitate în conceperea

raporturilor text – realitate, autor – personaj nu sunt în cazul tuturor vizibile. Incontestabil, fluxul înnoirii există și anvergura lui este remarcabilă. Numele lui Gheorghe Iova, Vasile Gogea, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Ioan Groșan, Gheorghe Ene, Lucian Petrescu, Carmen Francesca Banciu, Ioan Lăcustă, Ovidiu Moceanu, Irene Talaban sunt cunoscute din revistele literare. Chiar dacă nu au publicat decât foarte puțin până acum, Cristina Felea, Dan Lotoțchi, Emil Paraschivoiu, Cristian Teodorescu, Adina Kenereș, Daniel Vighi sunt autori foarte interesanți, foarte promițători.

Ocazia „fotografierii” acestei mișcări naturale de diferențiere ce ar putea lăsa în urma ei un nou „arhipelag” n-ar trebui în niciun caz acum pierdută. Normal ar fi ca antologiile să aibă nu numai un caracter retrospectiv, cum se întâmplă de obicei, ci și unul prospectiv.

Într-o antologie a „generației ’80”, în locul unor certitudini oficializate, cititorul ar fi confruntat cu ipoteza unei dezvoltări a prozei noastre scurte în următorii zece-douăzeci de ani pe niște coordonate schițate în momentul de față cu destulă pregnanță. O astfel de antologie n-ar putea fi în niciun caz concepută și citită precum un roman (destui dintre tinerii prozatori mai înainte amintiți nici nu

mai cred deocamdată în puterea de aprehendere a realului a genului suprem), ci poate ca un „manual al căutărilor”, ca o *opera aperta* prin forța lucrurilor și a împrejurărilor, dar și ca un tratat practic de retorică narativă în firească desfășurare, ca un ghid al mijloacelor de reprezentare-redare susceptibile de o ulterioară unanimă recunoaștere și integrare. Unitatea unei astfel de culegeri s-ar realiza cu precădere la nivelul diferențelor de mijloace și de limbaj, căci altfel, din punctul de vedere al temelor și motivelor abordate, nu se prea poate emite ideea vreunei rupturi între ultimii prozatori și valul reprezentat de Mihai Sin, Norman Manea, Alexandru Papilian, Gabriela Adameșteanu, Eugen Uricaru etc.

Un fapt imediat observabil este acela că ultimul val de prozatori de formulă scurtă se impune printr-o redutabilă sporire și adâncire a conștiinței teoretice. Privită cu suspiciune de unii critici, repudiată sub acuzația sterilității și a lipsei de interes imediat, preocuparea autorilor, explicită sau nu, pentru mecanismele generării și funcționării textului narativ este, de fapt, semnul unui proces de maturizare a spiritului estetic. Sigur că talentul va avea întotdeauna câștig de cauză în fața experimentului

pur și simplu formal și forțat, dar aceasta nu înseamnă a exclude din conduita textuală a unui prozator gustul experimentării unor modalități fără un precedent epic, dorința sa de a-și explica și de a-i arăta cititorului raporturile subiectului uman cu limbajul care îl constituie în chiar actul scrierii, efectele psihologice ale manipulării unor instrumente lingvistice și retorice creatoare de iluzie.

Beneficiind de o formație culturală și literară firească, netrecută prin filtrul aberant al deceniului dogmatic, neavând de refăcut din mers handicapul unor cărți, teorii și sisteme de gândire fundamentale pentru configurația intelectuală a secolului nostru, prozatorii „generației '80” sunt lipsiți de complexul asimilării unor valori în dezacord cu etapele biologice ale edificării de sine. Respirând de la bun început aerul literaturii adevărate, problema lor nu mai poate fi aceea a redescoperirii literaturii, a reinventării realității. Și dacă în perioada '50-'60 munca scriitorului se afla sub presiunea a tot soiul de clișee și scheme de gândire de natură ideologică și propagandistică, astăzi activitatea prozatorului care se dorește stăpân pe mijloacele sale și pe dimensiunile propriei sale viziuni pare amenințată de însuși spațiul literaturii înconjurătoare.

Deliteraturizarea percepției și a discursului narativ, punerea în discuție a unor „relații de producție” estetică până acum trecute sub tăcere (scris – citit, enunț – enunțare, autor – narator – personaj, limbă vie – limbaj, descriere – povestire, povestire – prezentare), revizuirea naturii și importanței categoriilor de „specie” și „gen”, reconsiderarea practică a conceptelor de „invenție” și „reprezentare”, opțiunea pentru *text* ca structură deschisă sunt probleme care apar în manifestările acelei conștiințe teoretice despre care vorbeam mai înainte. Și e interesant că toate aceste „obsesii” țin adesea de practica scrisului, că ele sunt constitutive prozei. Asumarea realului printr-un limbaj conștientizat (în opoziție cu prolificitatea mânuitorilor de clișee și de locuri comune) nu are cum să fie un gest lipsit de importanță. Istoria literară însăși ne poate arăta că orice acțiune serioasă de recuperare a realului începe cu o critică a limbajului.

Dar aceasta nu înseamnă ruptură și negație. Sondarea unei lumi de o extraordinară complexitate, în care structurile sociale cunosc o dinamică fără precedent în care stresul psihic, bombardamentul informațional, agresiunea mediului tehnologic asupra senzorialului, sincoparea fluxului mental sunt evidențe ale cotidianului,

pretinde, de cele mai multe ori, construirea din mers a uneltelor de lucru, recondiționarea procedeeleor literare preexistente sau dinamitarea lor, modificarea rapidă a perspectivelor de percepție și emitere a discursului, apelul la documentul brut și la vocabularul limbajelor specializate, concentrarea pe formele de manifestare ale limbajului oral, adaptarea mișcării sintactice la ritmul povestirii, relatării, analizei, la ritmul „textuării” în ultimă instanță. Ironia, pastișa, parodia, citarea și autocitarea se leagă de același mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care – lucrul e prea bine știut – cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură.

Acestea ar fi câteva dintre caracteristicile cele mai generale ale ideologiei estetice profesate de prozatorii ultimului val, cel de-al treilea dacă e să socotim din 1965 încoace. O discuție particularizantă, pe autori, este, deocamdată, în absența cărților (pentru că cei mai mulți dintre autorii pe care eu îi consider reprezentativi pentru această generație nu au în momentul de față volume) sau a unei antologii (prospective, cum ziceam), neavenită, dar, mai ales, riscantă. Plus că operațiile de recunoaștere,



inventariere, catalogare și evaluare sunt, printr-o înțelegere tacită și aproape inviolabilă, un apanaj al criticilor și nu al prozatorilor. Tot ceea ce ne rămâne de făcut pentru moment e să așteptăm Noul Flux.

(1982)

## Formula lui Orlando<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Inserat inițial în romanul *Pupa russa* (al cărui prim titlu era *Păpușa rusească*), ca secvența „XXIV. Addenda”, textul acesta era însoțit de următoarea precizare: „Început în 1994, lucrat intermitent și abandonat lungi perioade de timp, acest roman a fost scris cu adevărat abia din vara anului 1999 încoace. Sunt înclinat acum să pun această izbucnire și pe seama dispariției atunci, la nici 49 de ani, a celui mai bun prieten al meu, Mircea Nedelciu. Fără să-mi dau seama, în toți acești ani am lucrat cu furie la *Păpușa rusească* și pentru a-mi răzbuna prietenul. Curios mi se pare acum faptul că de opt ani încoace n-am mai scris, în afară de paginile acestui roman, decât o singură proză scurtă (fără titlu, însă numită, în complicitate cu apropiații lui Mircea, la publicarea ei într-o revistă, *Formula lui Orlando*). Nu cred că-i voi găsi vreodată locul într-o carte. Poate că e și ea o componentă a acestui roman. Nu-mi dau seama. Îi rămâne cititorului să decidă...”. În ediția apărută în 2003 la Editura Grinta, nota autorului lipsește. George Crăciun nu a mai inclus paginile acestea în *Pupa russa*, ele lipsesc și din variantele aflate în arhiva „de hârtie” a romanului, dar precizarea aceasta s-a păstrat într-una dintre variantele volumului de față, aflate în computerul scriitorului. Mi se pare important să o reproducem aici, ca probă a modului în care își gândea George textele: suficient de autonome pentru a migra dintr-un volum în altul, dar și reflectând o continuitate a demersului scriptural, care nu cunoaște limite textuale. (n.m. C.M.)

E sâmbătă dimineața și am venit la București la parastasul lui Mircea Nedelciu (în studentie noi îi spuneam Orlando) care a murit acum un an. Încă nu realizez acest fapt: că acum un an mi-a murit un prieten. Abia mai târziu, în jurul prânzului, voi ajunge și în situația de a-l aproba pe Bogdan care se va mira de viteza cu care trece timpul. Deocamdată mă aflu pe terasa unui bistrou, sub o umbrelă, în Piața Amzei. E zona liniștită a pieței, iar bistroul se numește NURIS – nume pe care poate nu l-aș fi reținut, dacă NORIS nu mi s-a fi părut un cuvânt mai normal. Noris putea fi, cel puțin, un nume de care oricine a auzit prin filmele americane de la televizor.

(Paranteză la transcrierea pe calculator: În momentul în care am început să scriu acest text pe o agendă pe care o aveam din întâmplare la mine, nu știam care va fi tema lui dominantă. Îmi închipuiam că voi scrie în primul rând – pentru că totul fusese declanșat de o intuiție fulgerătoare – despre problemele identității și ale conceptului de *om interior*. Acum, când textul este gata și eu nu fac aici decât să-l transcriu și să-l corectez, descopăr că tema lui principală e mâncarea, în franceză LA NOURRITURE. NURIS e, prin urmare – pot constata

acum – un cuvânt conținut aproape în întregime în cuvântul „nourriture”. Întâmplarea mi se pare cel puțin curioasă și cred ca am să mă gândesc la ea în continuare, pe parcursul acestei plictisitoare operații de transcriere.)

Așa că stau la o masă rotundă de marmură, scăldat într-un aer destul de plăcut, pe un scaun alb de plastic și fumez. Aștept omleta pe care tocmai am comandat-o și am în față, alături de brichetă și de pachetul cu țigări, o sticlă de bere „Bergensbier” și un pahar plin. În spatele meu, la o altă masă, sunt câțiva tipi care vorbesc destul de tare. În fața mea, două doamne în vârstă beau „Stella Artois” și discută despre vecinii de palier. Ele locuiesc va să zică la bloc și beau bere serioase ca doi bărbați, înainte să înceapă plimbarea printre tarabele cu fructe și legume din piață. Presupun că acesta e felul lor de a-și face curaj. După care va urma, firește, șocul prețurilor. Dar nu mă interesează discuția lor. Sporovăiala tipilor din spate – punctată din când în când de râsete vulgare – începe să mă agaseze. În cazul lor nu disting bine cuvintele, însă cu certitudine mă enervează tonul. Descopăr în mine aceeași tot mai accentuată de o vreme încoace undă de mizantropie combinată cu același tremur de neliniște pe

care mi-l provoacă spațiile nefamiliare. Eu sunt un *om interior*, asta e, deși simt că mi-ar fi tare greu să-i explic cuiva ce înseamnă această expresie. Chestia cu omul interior e un adevăr pe care nu-l descopăr acum, îl regăsesc din nou în mine și nu mă mai mir. E un adevăr pe care îl pot palpa tot timpul ca pe un organ bolnav. Trăiesc în continuare cu organul acesta bolnav, aproape fără nicio grijă. Faptul că eu sunt un om interior e o boală veche pe care o știu din copilărie. Sunt acum un bărbat de vârstă a doua și boala asta încă nu m-a omorât.

Viața e, totuși, ciudată. Prietenul meu care era un *om exterior* (și beneficia de un mai bun comportament adaptativ) a murit după o agonie cumplită înainte să împlinească 50 de ani. Mai târziu, în jurul prânzului, voi avea ocazia să spun în fața soției sale, care-mi va întinde o lumânare, un colac și un pahar de plastic cu colivă, că el a fost un om extraordinar de stenic. Dar poate că nu acesta e cuvântul exact. E mult mai mult decât atât, pentru că pe mine Orlando m-a făcut de nenumărate ori să râd, uneori până la lacrimi. M-a ajutat în multe situații cu acea nonșalanță a lui care-ți spunea că nimic pe lumea asta nu e irezolvabil, că dracul nu poate fi chiar atât de

negru și că, totuși, pentru a-ți fi mai ușor, tot ce e în farfurie trebuie trăit.

Dar farfuria de pe masa mea nu există încă, aștept omleta, salata de roșii, sorb din când în când din paharul cu bere și nu mă gândesc la Orlando, ci la un fel de prezență de ceață care s-a instalat în creierul meu pentru a-mi spune că el a murit. Devin cinic. De fapt cât de mort e acest om (care a rămas pentru noi ca o ceață pe creier ce nu ne lasă încă să ne revenim din buimăceală), dacă noi putem să-l evocăm, să-i citim cărțile, să ne reamintim poantele lui, să-l revedem în fotografii? Pun niște întrebări care trimit fără doar și poate la lucrurile exterioare proprii oricărui om exterior. Or, cel care a murit e omul interior, interiorul din om. Și poate că în continuare devin și mai cinic: chiar dacă el a murit, diferența dintre mine și el (și diferența – mă simt obligat să adaug – dintre mine și toți prietenii mei pe care îi voi revedea astăzi și care vor descoperi că eu sunt un om din ce în ce mai tăcut), această diferență rămâne. Cum aș putea s-o explic?

Dacă eu sunt un om interior, înseamnă că într-o considerabilă măsură pielea mea se confundă cu sufletul meu, iar conștiința mea e o rană deschisă, pentru că ea nu se va împăca niciodată cu această fractură (socială sau

existențială?) dintre interior și exterior. Acum mă uit în jur și totul pare făcut anume pentru a fi exportat într-o lume virtuală: femeia grasă, în halat verzui, care iese pe ușa bistroului înfășurându-și în bandaj degetul mâinii drepte. Prin bandaj se vede sângele. Alături de ea pășește o blondă cu picioare acceptabile – subțiri și nu foarte lungi – într-o rochie neagră scurtă și fără sutien pe dedesubt. Și ce fac aceste femei? Ele trec pe lângă mine, dar eu nu le văd, adică le percep vizual, dar nu ca pe niște ființe pe care le-aș putea și atinge. Prezența lor nu mă marchează în niciun fel. Ele se mișcă, vorbesc, suferă, își bandajează degetele, renunță la sutien, poartă în mâini pungi de plastic goale, pășesc și dispar. Apariția sau dispariția lor e pentru mine același lucru. Lumea virtuală e o lume pe care o poți stinge printr-o simplă apăsare pe buton. Adormi sau nu te mai interesează, închizi ochii sau descoperi că nu găsești în tine cuvinte pentru a vorbi despre astfel de imagini șterse, aproape bidimensionale. Dar dacă aceste femei chiar sunt în realitatea lor interioară niște simple ființe bidimensionale, compuse doar din înălțime și lățime, grosime și subțirime, gură și sex, copii și soț?

Timpul trece, tipii din spatele meu au plecat, cele două doamne în vârstă au plecat și ele. Apare foarte aproape de mine, chiar la masa învecinată, un tânăr cu pantofi de lac, pantaloni negri la dungă, cămașă italienească înflorată de mătase și cercei în ureche. Cere o cutie de „Coca-cola” și începe să se joace plictisit cu telefonul mobil. Pe lângă îngrăditura metalică a terasei trec: un tânăr murdar trăgând după el un cărucior încărcat cu cutii de detergent (nu-mi mai amintesc marca), un bătrân cu baston care bâțâie din cap, o cerșetoare țigancă, o damă cu pălărie albă de pânză etc. Se aud automobilele care se opresc la mica benzinărie a pieței, le pot și vedea, se aude rumoarea celor care cumpără și vând. Și multe alte lucruri banale.

(Însă toate acestea sunt reconstituirile mele de acum, când copiez totul la calculator. Atunci nu am simțit nevoia să le înregistrez în minte și le-am lăsat pierdute undeva pe coridoarele memoriei pasive, ceea ce-mi spune că nu am simțit nevoia să adaug mai multă concretețe acelui loc aflat la discreția propriul meu văz în priză directă. În ciuda însă a acestui fapt, privirea mea nu se limita doar la a-mi supraveghea mâna plimbată de la buze la scrumiera goală în care se adunau mărunte rotocoale de scrum, ea

implica și o atenție periferică extrem de vie, începând cu gândăcelul care ateriza întâmplător chiar pe buza paharului meu cu bere și terminând cu sute de alte amănunte ale mișcării oamenilor care treceau pe lângă îngrăditura terasei, mișcări colorate și sonore, lungi și scurte, bizare și normale, spontane și calculate, reci și calde pe care le-aș putea reconstitui acum aici. Noroc că nu am chef de așa ceva.)

N-are rost să mă mai învârt în jurul cozii. Toată problema este de fapt interioritatea mea. Este, dacă vrei, raportul cu sinele, cu ceea ce în mod impropriu se cheamă eu. Chiar dacă pentru foarte mulți oameni, cel mai important lucru din lume e propriul lor eu, eul acesta nu există, pentru că el e o relație și nimic mai mult decât o relație între un punct care vede și un punct care este văzut, între o prezență care gândește și o prezență care e gândită.

În copilărie, când am descoperit prima dată acest adevăr, am simțit cum mă cuprinde amețeala, după care stările mele de amețeală au continuat, s-au agravat. Mă jucam, priveam pe geam, mergeam cu trenul, eram scos la lecție și, de câte ori îmi dădeam seama de faptul că eu



sunt eu, simțeam că mă cuprinde leșinul. Mi se părea nedrept ca eu să simt așa ceva, adică faptul că identitatea mea e ceva nesigur. Mi se părea că astfel mi s-a dat să ispășesc o pedeapsă și căutam să ascund în fața oricui ceea ce simțeam și gândeam. Oamenii care treceau pe stradă nu erau eu, prietenii mei nu erau eu, pisica nu era, nici ea, eu și cu atât mai puțin era eu mărul din fundul grădinii în care mă cocoțam să privesc trecerea trenurilor prin spatele gardului. Cel mai grav mi se părea faptul că eu eram obligat să gândesc în același timp și existența mea și existența a ceea ce mă înconjura, oameni, animale sau lucruri. Era prea mult, mi se părea că pe umerii mei apasă o responsabilitate prea mare.

Cred că atunci, în copilărie, când mama, deloc impresionată de mofturile mele, mă obliga să mănânc tăiței cu pesmet și eu simțeam că nu pot să înghit acel amestec de materie tremurătoare și tăvălită parcă printr-un nisip cafeniu, am simțit pentru prima dată cu acuitate că lumea e ceva ce trebuie suportat cu tot eroismul de care ești în stare. Am înțeles imediat și că nu era bine ceea ce mi se întâmpla să simt: nici faptul că pe mine mă făcea să vomit o mâncare pe care alții o înghițeau cu plăcere, nici sentimentul meu că ceea ce se numește eu nu era în

realitate ceva, ci doar o legătură dintre un ceva și altceva. Apoi am început să fiu cuprins de vise îngrozitoare. Corpul mi se umfla ca un aluat care dospește și nu-l mai puteam stăpâni. Cădeam în abisuri fără fund și rătăceam până la epuizare printre clădiri delabrate și prin spații locuite de ființe autice. Nu-mi mai simțeam mâinile și picioarele, capul și trunchiul, dar le trăgeam după mine ca pe niște imense poveri și asta îmi încețoșa mintea. Nu-mi povesteam visele, dar mă dădeam de gol când mă trezeam din coșmar și alergam repede în camera părinților. Acum, când îmi amintesc toate acestea, aș putea interpreta acel vis teribil cu corpul meu care se umflă până când îmi iese de sub control ca pe o expresie a zbuciumului interior cu privire la identitate și eu.

Dar cum vedeam eu lumea atunci, cum o gândeam? Vedeam o pisică sărind pe un gard și pisica aceea sărind pe un gard era ceva de o mare absurditate pentru că ea reprezenta întâmplarea pură, imprevizibilă. Dar aceeași pisică sărind pe un gard reprezenta în aceeași măsură necesitatea pură, pentru că eu nu puteam să nu o văd câtă vreme privirea mea se confunda cu câmpul meu vizual care se confunda cu lumea pe care o vedeam. Sau

vedeam vreun pui de găină rătăcit prin curte și îi auzeam piuitul disperat. Mi-era clar ca lumina zilei că eu sunt acela care îl vede și îl aude însă nu mi-era deloc clar cine vedea atunci când eu vedeam și cine auzea atunci când eu auzeam. Repet: nu puteam să accept faptul că eu eram, fără nicio posibilitate de a evita această situație, un observator observat, o ființă care se gândește pe sine. Toate acestea nu erau niște prostii, pentru că nu puteam să înțeleg a cui era responsabilitatea faptului că eu văd și aud ceva ce poate nu mă interesa deloc. Mă întrebam de ce lumea, cu multitudinea ei de obiecte și fenomene, trebuia să vină peste mine fără să i-o ceară cineva și nu mă dumiream deloc de ce eu trebuia să răspund (prin simțuri și minte) la faptul că ea există simultan cu mine.

Să revin însă la fenomenologia relației mele cu tăiței cu pesmet. Făceam un rotocol și îl vâram cu hotărâre în gură, mestecam totul până când ajungeam la o pastă cleioasă și grunjoasă frecată în zadar de limbă și gingii. Acest „bol alimentar” – cum aveam să aflu mai târziu la școală că se numește mâncarea mestecată în gură – se descompunea în părți care-mi încleiau dinții și cerul gurii, dar părțile se puteau recompune cu ușurință într-o singură unitate de

substanță făinoasă, o ajutam cu nu prea mare convingere să alunece spre fundul gâtului, dar acolo se izbea de un imposibil prag (fizic sau psihic?) de greață și intoleranță a deglutiției. Și asta se întâmpla în timp ce eu rămâneam neapărat sub privirile lor, mai ales ale mamei mele care era o specialistă a pesmetului din resturi de pâine neagră trecute prin mașina de măcinat nuci. Mașina era fixată de tăblia mesei (și cât de tare îmi plăcea strângerea șurubului ei până când se auzea lemnul pocnind) și într-o tavă neagră de cozonaci care stătuse până atunci pe cuptorul sobei se aflau cojile, bucățile uscate de pâine cu acea pregnanță a lor de rocă sau lemn comestibil care-mi făcea o extraordinară plăcere. Nu cred că era vorba doar de culoarea lor calcinată, aurie și arămie, ci și de porii materiei care deveniseră deodată mult mai vizibili. Acea porozitate crocantă te invita într-adevăr s-o mănânci, și asta doar pentru a-ți auzi cronțănitul dinților și pentru a simți în gură o puzderie de corpusculi tari și aspri care nu-ți puteau răni mucoasele cum s-ar fi putut întâmpla cu nisipul sau sticla pisată. Pesmetul era un fel de provocare la bărbăție și putere. Bărbăția înseamnă și să poți strivi, zdrobi, sparge ceva în dinți. Tăițeli (sau macaroanele, pentru că uneori mâncam și macaroane cu

pesmet) aveau însă în materia lor ceva de moluscă băloasă, de clei de pe tulpina vișinului și chiar de plastilină. Or, plastilina era pentru degete și nu pentru mucoasele gurii și furtunul spiralat al esofagului. Materia moale era pentru piele și simțul tactil. Dar pentru că eu trebuia să mănânc ceea ce mânca toată lumea, nimeni nu trebuia să știe asta, cât de dramatică era cearta mea cu tăiței. Și cât de insuportabilă. Mă lăsam privit, îndemnat, amenințat și toate bolurile mele alimentare purtate îndelung prin toate cotloanele gurii deveneau tot atâtea mărunte moluște strivite între dinți, pe care trebuia să le împing, cu lacrimi în ochii și printr-o solicitare imensă a mecanismul înghițirii, în cutia neagră a stomacului.

Tocmai senzația aceea de greață și neputință de a mânca mă conecta de fiecare dată la senzația de pierdere a conștiinței în fața faptului că eu eram eu. Dacă eu eram eu, trebuia să mănânc și tăiței cu pesmet.

Mă gândeam atunci și la nebunie. Și cred că nu înnebuneam tocmai de frica să nu mă fac de rușine. Dar înnebunind, problema mea nu era în primul rând aceea de a nu mai avea conștiința faptului că tu ești tu. Înnebunind eu nu aș mai fi putut să suport acel corp care trebuia să mănânce și care-mi demonstra tot timpul că eu sunt eu.

Așa că mă lăsam lovit și amețit de aceste valuri ale lumii exterioare care puteau însemna o mâncare imposibil de mâncat, dar și o minciună imposibil de mărturisit sau chiar și privirea mea izbită cu violență de sânii unei fete, iviți prin anchiorul puloverului roz de bumbac, în momentul în care ea se apleca în fața unui ciclist, care se pregătea de start, să-i încheie șiretul unui pantof, iar eu stăteam pe margine ca spectator la nicio jumătate de metru de banda de asfalt de unde trebuia să înceapă cursa.

Prin urmare, lumea nu putea fi nici ea altceva decât un rotocol de tăiței tremurători tăvăliți prin grunții pesmetului, înfipt în furculiță și obligându-mă să deschid gura indiferent de propriile mele opțiuni. Când pe la douăzeci și ceva de ani am întâlnit într-o proză scurtă a lui Orlando formula *Tot ce e în farfurie trebuie trăit*, am crezut că mă aflu în fața unei ironii. Acum pot să descopăr cât se poate de liniștit valoarea tragică a acestei propoziții. Cu mâncarea nu poți să lupți, pentru că refuzul mâncării poate fi cel mult un gest conștient de protest. Orice ai face, tu mănânci tot timpul în fața celorlalți, chiar și atunci când ești singur în propria ta bucătărie. Mai cumplit decât

toate e însă faptul că tu ești condamnat să mănânci pentru că mâncarea îți e pusă tot timpul pe masă de față cu ceilalți care nu sunt decât niște oameni exteriori.

Între timp a sosit și omleta mea, un cerc maroniu de materie buretoasă, împăturit în două pe farfurie, lângă o căpiță de varză crudă, urât tocată, veștedă, care nu mă inspiră deloc. De fapt, după felul în care vorbeau tipii de la masa din spatele meu, după felul în care cele două pensionare plecate la piață își beau berea și mai ales după felul în care femeia grasă ieșind pe ușa localului continua să-și înfășoare pe deget bandajul însângerat știam ce fel de mâncare va trebui să mănânc. Dacă îmi arunc acum ochii în jur, descopăr pe pardoseala mozaică, mucuri de țigări, praf, frunzulițe uscate de plante agățătoare, pânze de păianjen pe la încheieturile cadrului mesei. Simt deja în stomac bolovanul acestei îngurgitări de nevoie. Încep să mănânc încet, aproape tacticos, gheața nu mi s-a instalat încă în trup, ea rămâne doar o posibilitate teoretică. Încerc să-mi închipui ce va fi la parastas. Mă gândesc la prietenii pe care îi voi revedea și dacă noi vom reuși să fim suficient de vii, în ciuda evenimentului care ne-a adunat împreună. Vom merge la biserică, vom merge la cimitir, vom veni

acasă la Mircea și vom bea, vom mânca, vom vărsa câte o picătură de băutură pe covor și vom spune „Dumnezeu să-l odihnească”, apoi vom vorbi despre ziare, reviste și cărți, despre cercelul din urechea lui Traian, despre părul meu alb, despre cele mai bune proteze dentare și despre căldură, despre fetița lui Bogdan și despre Andrei Bodiu care călătorește cu trenul literaturii europene, despre Croh și Niki Manolescu, dar și despre „gașca noastră cea faină” (cum va observa admirativ o tipă pe care o voi vedea pentru prima dată acolo), despre Serbia și calitatea vinului de pe masă, despre traduceri și îmbătrânire, despre chirii și telefoane, despre Fundulea și moartea în chinuri.

Am coborât din tren dimineața la 9, am luat-o pe jos pe Calea Griviței până în Piața Amzei și înainte să mă așez la masă, am vorbit cu I. la telefon. Îl voi vedea și pe el. Mic, slab, uscat, increzut, violent, genial, scârbos, sentimental, cu părul tot mai rar, cu fața tot mai buhăită, cu tot mai puțini dinți în gură și tot mai criptic în ceea ce spune, tot mai nebun și tot mai iubit de boema artistico-literară a lumii dâmbovițene, I. este marele meu prieten, marele nostru neînțeles și purtător de stindard. Incoerența lui ne



fascinează și noi am uitat de mult că incoerența lui este incoerența noastră.

Nu știu dacă Nietzsche atunci când a formulat teoria supraomului a avut în minte și o reprezentare a produsului său. Cred că așa ar fi trebuit să arate superhomunculul lui, ca I., prietenul meu din studenție, care atunci când nu mă face să vreau să plâng, mă face să vreau să-l strâng de gât. Cred însă că acum am ajuns într-un punct în care am putea să plângem împreună în fața omletei mele de pe masa de marmură. Cum să nu-mi amintesc îngrozit acea sală de restaurant plină de ceilalți, zeci de ceilalți ca niște animale de pradă la pândă, în care I. avea mai întâi în față o farfurie de ciorbă și striga în gura mare „mi-e foame”, apoi o friptură mare cât farfuria și continua să strige „mi-e foame”. Se afla în situația descrisă de Orlando: știa că tot ce e în farfurie trebuie trăit, dar pentru că el nu avea puterea sau curajul să mănânce în fața celorlalți, apărându-se și atrăgând atenția asupra faptului că el se apără găsea de cuviință să strige „mi-e foame”, timp în care A. răsturna un pahar de țuică pe masă, B. se păta cu ciorbă pe cămașă, C. rupea pâinea cu o singură mână și umplea fața de masă de fărâmituri, D. hăpăia, E. ciugulea, F. sorbea, G. bombănea, H. rădea

tot (avea ochi unsuroși și degete uscate), J. regula o damă din priviri, K., dama cu pricina, își transformase deja gura în pizdă și privirea în clitoris, L. gesticula, M. râgâia, N. își aranja părul, picolițele cu pulpele goale până la începutul feselor, chicoteau, priveau speriate în jur, își dădeau coate.

Nimeni nu-și amintea formula lui Orlando. Cei de la masă mâncau și se lăsau mâncați. Singur I., care nu voia nici să mănânce, nici să se lase mâncat și nimeni nu înțelegea măreția lui. Și atunci despre ce dracu tot vorbim noi de atâta vreme, de treizeci de ani, (și cât de tineri puteam fi noi atunci!), de o sută de ani, de două mii de ani? Tot ce e pe farfurie trebuie trăit. Mănânc inestetica mea omletă și odată cu ea mănânc și formula lui Orlando. Simt între dinți grunții de pâine neagră ai pesmetului și eul meu a ajuns în sfârșit ceea ce trebuia să ajungă: un ecran. Bistroul NURIS nu mă face încă să mă gândesc la cuvântul franțuzesc NOURRITURE. Faptul acesta se va întâmpla abia acum, în fața monitorului din oglinda căruia mă privesc propozițiile scrise de mine cu care eu nu știu ce să fac mai departe, pentru că propozițiile acestea nu-mi mai aparțin și nu mai au nicio legătură cu gândurile mele virtuale din viața reală.

# ADDENDA

## (Libertate, dezabuzare și utopie)

*Uriașa și ciudata pasărea a viselor noastre* nu e un titlu pe măsura lui Mircea Nedelciu, așa cum îl știm. E titlul unui începător într-ale scrisului. Are el ceva din caracteristicile sensibilității literare a unui tânăr de 19-20 de ani? Cu siguranță. Pentru că această proză inedită a lui Mircea Nedelciu trebuie să fi fost scrisă tocmai la acea vârstă. Nu vreau să intru în detaliile construcției și stilului ei, chiar dacă numele unor personaje (Pictoru', Americanu' Rolly) sunt flagrante pentru universul prozelor scurte din *Aventuri într-o curte interioară* (1979), volumul de debut al autorului.

Am găsit cu mulți ani în urmă această proză într-o mapă voluminoasă de texte pe care scria „Cenaclul Junimea” (cel din perioada anilor 1970-1971) și care mai conținea și alte pagini semnate de Ioan Lăcustă, Ioan Flora, Gheorghe Iova, plus alte câteva nume care de atunci până azi s-au pierdut pe drum. În ce mă privește, eram prezent acolo cu un scurt eseu (de altfel foarte prost) despre Rimbaud. Așa mi-am amintit că, pe vremea când eu și Mircea Nedelciu eram studenți în anul II sau III la filologia bucureșteană, profesorul nostru, Savin Bratu, care ne cunoștea întrucâtva înclinațiile literare, ne-a cerut să strângem texte pentru o antologie a facultății. Le-am strâns, antologia nu s-a mai făcut, iar mapa a rămas la mine, rătăcită printre

tăieturi din reviste, manuscrise personale, caiete de curs. Am dat de ea pe vremea când Mircea Nedelciu părea încă un om fără moarte. Am descoperit-o cu o oarecare stupoare, fără să-i dau prea mare importanță. Nu cred că am recitat ceva din acele texte și nici nu-mi amintesc să-i fi spus lui Mircea vreodată că în acea mapă se afla și o proză a lui, nereținută în volumele publicate deja. Oricum, nu cred că el ar fi avut curiozitatea să o vadă, pentru că excluderea ei din categoria textelor publicabile se petrecuse deja. Sau poate că nu. Pentru că în mapa cu pricina proza exista în trei exemplare. Își păstrase oare și Mircea o copie? Nu știu. Îmi amintesc însă că atunci, în anii '70, proza aceasta mi-a plăcut mult prin combinația ei de libertate, dezabuzare și utopie și prin dezinvoltura cu care era scrisă.

Câteva date nu lipsite de semnificație: Cele trei exemplare sunt bătute la mașină și necorectate. Numele autorului lipsește. Constat însă că pe un exemplar am scris eu, deasupra titlului, cu pix roșu, numele Mircea Nedelciu. Am făcut probabil acest gest imediat după ce am depozitat paginile în mapă pentru că și conținutul acesteia e indicat cu aceeași culoare de pix cu pastă. Textul nu e datat. Paginile (format A4) sunt numerotate sus de la 1 la 10. Simt nevoia să adaug că, la această nouă lectură, făcută după mai bine de 30 de ani, *Uriașa și ciudata pasăre a viselor noastre* nu mi se pare deloc o proză oarecare. Cred că ea ar merita o analiză în detaliu, pentru că marca Mircea Nedelciu

e aici deja conturată. Am mai spus-o și cu alte ocazii: la 20 de ani, Mircea Nedelciu era un prozator format. Iată, acum, grație *Observatorului cultural*, cititorul are în față și o probă incontestabilă a acestei afirmații. (Gh. C.)

*Observator cultural* nr. 229, 13 iulie 2004

Tohan, 17 august, 1980

Mult stimat domnule Radu Petrescu<sup>9</sup>,

---

<sup>9</sup> Am găsit această scrisoare – despre care avem motive să credem că este doar o ciornă, căci lipsește semnătura autorului și nu știm dacă i-a fost și trimisă lui Radu Petrescu – într-un dosar îngălbenit, din Arhiva de la Tohan, în care George a adunat interviuri și tăieturi din ziare referitoare la Radu Petrescu, precum și mai multe note de lectură personale, conspecte minuțioase ale cărților autorului lui *Matei Iliescu*. Se află aici și o tăietură dintr-un număr al revistei *Amfiteatru* din martie 1983, în care Liviu Dan semnală interviul luat de Mircea Nedelciu lui Mircea Horia Simionescu și publicat în *Echinox*, nr. 5-6-7, mai-iulie 1982, în care erau amintite revistele-manuscris „editate” de elevii târgovișteni de la Liceul „Ienăchiță Văcărescu”, în perioada 1942-1947. Este reprodus aici frontispiciul revistei *Cântece noi*, Anul IV, nr. 64, din 20 aprilie 1946, al cărei director era Radu Petrescu, care se regăsea și printre colaboratori, alături de Mircea Horia Simionescu. Tot în interiorul acestui articol este reprodus și un mic desen în peniță, realizat de Radu Petrescu, pentru numărul din 48, din 22 octombrie 1944, al aceleiași reviste-manuscris. Autorul articolului din *Amfiteatru* precizează că materialele i-au fost puse la dispoziție de Emilian Georgescu, fost coleg al scriitorilor târgovișteni, al cărui nume se regăsește printre colaboratorii revistei. (n.ed.)

răspunsul meu la prețioasa Dumneavoastră scrisoare întârzie puțin întrucât am dorit ca el să fie însoțit și de paginile unui mic articol cu privire la originile romanului *Ce se vede* și asupra componentei sale teoretice, ce nu era scris cu două săptămâni urmă, când abia terminasem de recitit, cu creionul în mână, Cartea. Așa cum v-am mai spus, lectura nu este deloc una confortabilă, chiar și pentru un cititor exersat. Astfel încât sunt convins că multe sensuri mi-au scăpat și că unele dintre acelea pe care în articolul meu am încercat să le scot în evidență nu au fost chiar bine și nuanțate, cum trebuia, înțelese. Mă veți ierta pentru aceste greșeli și reducții care au apărut numai ca urmare a unei dorințe legitime pentru orice cititor de a-și construi după lectură o imagine globală cât mai coerentă a întregului. N-aș mai vrea să invoc și scuza inexperienței mele în eseistică. Căci dacă, apucându-mă să scriu despre romanul Dumneavoastră, am făcut vreo greșală, apoi cea mai clară îmi e aceea de a nu fi ignorat preexistența față de întreprinderea mea a unui stil critic. Veți citi așadar și îmi veți face îndreptările cuvenite. M-ar bucura ca măcar una dintre observațiile mele să fie în mod plăcut surprinzătoare chiar și pentru autorul textului care, oricum, este și cititorul său cel mai fidel.

Acum despre scrisoarea Dumneavoastră, pe care am numit-o prețioasă. Am început să mă gândesc la logica interioară a cărții mele nu de multă vreme, ci abia după ce cam jumătate

din piesele ei erau scrise. Scriind-o în continuare, dar acum având în perspectivă un proiect de realizat, senzația la un moment dat a fost aceea că ea îmi scapă din mână și că, la o privire foarte în adâncime, intențiile mele nu se mai susțin. În astfel de impasuri, când munca nu e încă încheiată și când știi că totul depinde de o ezitare care nu trebuie prea mult prelungită, de unul singur e mai greu să te ajuți. De aceea am simțit nevoia unei foarte avizate priviri din afară și am venit cu rugămintea să o parcurgeți în stadiul în care se află acum. Mă așteptam la niște observații care să nu-mi ierte inconsecvențele, licențele, obscuritățile, repetițiile supărătoare (ca acele *deja*-uri subliniate în text), spectaculozitățile ieftine, care știu că există, și când colo, Dumneavoastră mă tratați ca pe un egal în scriitură și concepție, pomenind în constatările pe care le faceți nume sonore, luând foarte în serios băjbâielile mele în câmpul unei tradiții de care poate, deocamdată, numai instinctiv știu ce mă leagă, și punându-mă în fața unor evidente de relații neașteptate între pagini aparent incomparabile, care m-au surprins plăcut, prea plăcut totuși. Prea multă plăcere a făcut scrisoarea Dumneavoastră oricât de ascunsului meu orgoliu! Sunt și rânduri acolo pe care știu că nu le merit întrutotul, cele referitoare la valoarea cărții, deocamdată încă provizoriu definită. Aștept și eu să o văd încheiată, cu bucuria de a vă ști unul dintre atenții ei cititori. Vă mulțumesc nespus pentru

bunăvoința de a mă fi ajutat să-mi limpezesc propriile-mi obsesii ale acestui text.

Vara aceasta n-a decurs la temperatura pe care mi-o doream și ea se încheie cu puține rezultate scrise, convingându-mă încă o dată că proiectele noastre sunt întotdeauna mai greu de realizat decât ni le imaginăm.

Am înțeles din rândurile Dumneavoastră că ar mai fi și alte lucruri de discutat referitor la „actele” mele. Sper ca asta să se întâmple cât de curând, în toamnă când îmi propun o nouă venire în București.

Cu cea mai sinceră prietenie



Mult Stimat Domn

Răspunsul meu la  
voastră scrisoare în  
am dorit ca el să  
paginele unui mic  
jurnal român

tre de a-si construi  
globală cit' mai corect  
mai vrea să învâd  
mele în ecologică.  
Mă să pară despu  
tră; am făcut vreo  
clară în a ceea  
preexistentă față  
a unui stil critic  
veți face ~~despre~~ <sup>într-un</sup> ~~despre~~ <sup>despre</sup>  
Cura ca măcar' l  
mele să fie în m  
trăie chiar și per  
care oricum, este  
fidel

când munca lui e  
când oți că totul  
care nu trebuie p  
de unul singur e  
ajut'. De aceea au  
unei forte avizate  
și am venit cu pu  
pomengeti' în stadi  
acum. Mă aștept  
ți care să nu mi  
licențele, observat  
paritate (ca are  
[... ] spectacul

a făcut surdina  
de ascunsului meu  
dumii acolo pe care  
într-un total, cele. Pe  
cartii, deosebim. În  
cu bucuria de a vă  
atenții și cititorii  
bucurată de a mi se  
Văra aceasta  
pe care mi s'are  
cu putere rezultă  
într-o soluta că  
sunt în total  
și de + sau de

Manuscrisul textului *Ce se vede*  
(fragmente; pp. 1, 2, 4, 6, 7, 9, 10)

Un roman deja

Între piercele care, în 19  
lunul imediat următor  
textul cel mai surprinzător  
în stratificarea semnifica  
cel mai deschis în ordinea

ele, cit mai mult la acest  
Seminarul a scris-o, încifrând  
până la ultima filă, o  
cu puține pauze (dar și  
de a o mai dezvolta pe  
să i modifice fundamen

Iată, însă, că, după  
al cărui fructu crește din  
la „Suicidera din Gră  
blicarea integrală a ju  
mul din 1971, sub titlul  
ne aduce o carte pe care  
arizat în adunare cu se  
tebrat pe o presă cal

poestivi, observăm că refer  
atotpunericia autorului -  
carcia elii dă viață, la pr  
port cu timpul care const  
el îl poate prucepe și în  
de frântă de lincie, a pe  
eroilor actiunii, ceea ce  
a resorturilor scudului mu  
moarta. Păstrăm în cont  
de comparatie într-o lec  
ne că nimic mai mult  
în poestire deviant de  
flaubertian clasice, daci  
vedea și unele inițiativ



despre „constituirea unei no-  
ri despre universul în care  
nească.

Pornind de la textul  
cul ca atare, poezia tribu-  
cheapă, în pragul bătrâneții  
druscă, și cea a femeii  
rului Alexandru Eliade  
venită, contexte și con-  
poveau în creșterea cu apte-  
în lăntuire atât de micu-  
riate, că ne-am putea  
în care s-a aflat la un  
tă

poribila. Nu este vorba de un  
gust global pe care cititorul  
lucra mai multor puncte de  
înaintare în text, ia cunoaș  
ne trimite aici la lucruri  
la personajele de care ace  
legate. El descumplea ac  
briet pe care paruse în  
abia actul lecturii. El des  
structurând, la nivelul cel  
actul de cunoaștere al cl  
Atitudinea din care se pr  
(accentuată de chiar imper  
ea caracteristică deopotrivă

posibil a fi astfel interpretarea  
Demiurg - scriitor și, ca și divinitatea ascunsă  
ce Scrie. Personajelor nu este  
velatăilor concrete, care și  
planul evenimential al  
lumea pură a 'abstracției  
întors'), a terrie, a pseudo  
lo de constiinta comună a  
Marcus, etc. Substratul revolu  
tă al celor cinci tineri p  
modelul estetic al funci  
cel platonician.

În personaj „Tatal de



Sumar (variantă)

OCHIUL ȘI APARATUL DE FILMAT

Radu Petrescu și Mircea Nedelciu

eseuri

ARGUMENT

RADU PETRESCU

1. Remember (1989)
2. Îmblânzirea lumii prin scris (2002)
3. Proza și reprezentarea omului (1982)
4. Despre „deja văzut” într-un roman deja întrevăzut (1982)
5. Meteorologia lecturii sau miza pe abis. (1983)
6. Tradiția narațiunii simultane (1988)
7. Privirea care scrie (2000)
8. Un catalog cu litere de „Plumb” (1999)
9. Școala ludică și arcanele autenticității (1998)
10. În biblioteca lui Radu Petrescu. Omul cosmic, văzul monstruos și scrierea în transparență (2002)
11. Mică programă editorială pentru Radu Petrescu și Școala de la Târgoviște (2002)
12. Viața post mortem. 4 februarie 1982 (1990)

13. Târgovișteanul Țepeneag, oniricul Radu Petrescu și textualistul Kogălniceanu (1992)

MIRCEA NEDELCIU

1. Cuceritorul (1999)
2. Realitate și izomorfism textual (1981)
3. Arhipelagul 70-80 și Noul Flux (1982)
4. Un outsider al literarului (2001)
5. Mircea Nedelciu și genetica povestirii (1983)
6. Fotografii cu Mircea (2002)
7. Sensul reeditărilor (1997)
8. Meteorologie, arheologie și presiune subacvatică (2001)
9. Scriitorul și antrenorul de copii (2002)
10. Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii (2002)
- Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii (2002)
11. Companie cu Mircea Nedelciu (2001)
12. Bulgărul și avalanșa

Sumar (variantă)

Doi sau trei într-o carte? Un argument

Prefață sau Ochiul și aparatul

de fotografiat – 2

## RACURSIURI CU RADU PETRESCU

*[Răsfoiesc caiete cu însemnări...]*

De-a cititorul

*[Venisem la București, în primăvara lui 1978...]*

Despre reprezentare

*[Asumându-și condiția de scriitor...]*

Ce se vede

*[Am pe masă scrisorile primite de la Radu Petrescu...]*

Miza pe abis

*[Radu Petrescu e unul dintre cei mai rafinați cititori...]*

Un catalog cu litere de „Plumb”

*[În iunie 1981 purtam cu mine...]*

Privitorul de artă

*[Radu Petrescu citește pentru a se apăra...]*

Narațiunea simultană

*[Vestea e atât de brutală...]*

Între limite

*[A nins toată noaptea de miercuri...]*

Școala ludică și arcanele autenticității

*[Orice creație e într-un anume sens o reluare...]*

Mică programă editorială

În căutarea scrisului încet

## FOTOGRAME CU MIRCEA NEDELCIU

*[Mircea Nedelciu a fost un om fascinant...]*

Realitate și izomorfism textual

*[În România anilor '80...]*

Genetica povestirii

*[Întâmplările povestite de Mircea...]*

Context de generație

*[București: Camera 314...]*

La o reeditare

*[În noiembrie 1978, Mircea Nedelciu...]*

Un outsider al literarului

*[De câteva zile încoace...]*

Meteorologie, arheologie și presiune subacvatică

*[Editura Compania este creația a doi scriitori...]*

Plimbări prin curtea interioară

*[Nu-mi amintesc fotografii cu Mircea...]*

Arhipelag '70-'80 și noul flux

Formula lui Orlando

## DOSAR DE RECEPTARE



CARMEN MUȘAT

## Autoportret în oglinzi paralele

Deși, în ultimii ani, dezbaterile pe tema revizuirii canonului literar au fost relativ frecvente și animate, recitirea fără prejudecăți a cărților publicate de scriitorii români în perioada dictaturii național-comuniste nu pare să aibă, încă, prioritate. Așa s-ar explica, poate, lipsa de ecou a unor volume ce propun, cu argumente critice și teoretice redutabile, lecturi inedite ale unor autori și ale operelor acestora, menite să reconfigureze „bursa” valorilor simbolice. O astfel de carte este și cea semnată de Gheorghe Crăciun și apărută în 2003 la Editura Grinta din Cluj, cu un titlu ce amintește de celebra *Trei într-o barcă (fără a mai socoti și câinele)* de Jerome K. Jerome. De această dată, „barca” este o „compoziție” în paginile căreia autorul a adunat o serie de fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, publicate de-a lungul timpului în reviste literare și „montate” aici într-un excurs recuperator din care nu lipsesc accentele confesive și secvențele evocative, narațiunea retrospectivă și dimensiunea teoretică. A luat astfel naștere o formulă textuală inedită, pe care Gheorghe Crăciun o numește o „construcție, în care eu însumi am devenit un soi de personaj proustian”. Comparabilă cu volumul Simonei Popescu despre Gellu Naum, *Salvarea speciei*, cartea de față nu conține doar portretele celor doi prozatori menționați pe copertă, ci și un autoportret

indirect, fiind totodată și consemnarea unei „aventuri, nici astăzi încheiată, pornită în căutarea scrisului încet”.

Cititor atent și subtil, Gheorghe Crăciun este, ca scriitor, preocupat de „greutatea” cuvintelor așternute pe hârtie; așa se face că discursul său critic este pe cât de „impur”, pe atât de dens și substanțial, lăsând impresia că nu există nimic în plus în paginile sale, niciun fel de „pauză” în care autorul să-și permită să divagheze repetitiv. Stăpânind deopotrivă instrumentele scriitorului și pe cele ale teoreticianului literar, Gheorghe Crăciun construiește pas cu pas un univers în interiorul căruia elementele ficțiunii și ale narațiunii confesive se topesc într-un demers teoretic caracterizat prin acuitate critică și claritate conceptuală. *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)* – o carte cu și despre scriitori și operele lor – se citește asemeni unui pasionant roman.

### *Portretul artistului ca cititor profesionist*

Despre Radu Petrescu, unul dintre cei mai originali și profunzi scriitori români, s-a scris arareori cu atâta empatică înțelegere a celor mai intime resorturi ale operei sale. Mărturisindu-și „solidara fervoare” față de cărțile lui Radu Petrescu și cele ale lui Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun conturează nu doar portretele literare ale celor doi autori, ci și portretele lor epice. Considerațiile formulate atât pe marginea

volumelor publicate de autorul lui *Matei Iliescu*, cât și în ceea ce privește atitudinea acestuia față de literatură pun într-o lumină nouă opțiunea sa (precum și a celorlalți reprezentanți ai Școlii de la Târgoviște) pentru jurnal ca structură a scrierilor de ficțiune, opțiune ce infirmă eticheta de literatură evazionistă aplicată frecvent de critica literară. „Nu i-a interesat tipicitatea, ci metafizica naturii umane. Au evitat temporalitatea în favoarea mitologicului și simbolicului” notează Gheorghe Crăciun, descifrând două componente majore în opera lui Radu Petrescu: astfel, cea dintâi se poate traduce în termenii literarului, scrisul său realizând o originală sinteză între viziunea livrescă, intelectualistă și cea autenticistă, biografică, pe câtă vreme cea de-a doua este una ontologică, evidentă mai cu seamă în preocupările conexe ale prozatorului, care „nu fac decât să dea mai multă forță scrisului său, care constituie un continuu război cu dezordinea, demonicul, morbidul, absurdul gesturilor, urâțenia”.

Dacă definiția Școlii de la Târgoviște ca „un atelier de lectură. Unul de înaltă clasă” nu mai surprinde pe nimeni, analiza relației dintre „meseria” de cititor și cea de scriitor scoate în evidență originalitatea demersului artistic al lui Radu Petrescu. Citită ca „o dilatată artă poetică”, *Meteorologia lecturii* oferă nu doar date despre modul în care Radu Petrescu citește literatura europeană modernă, ci și o cheie de acces în

laboratorul de creație al autorului. Una dintre observațiile percutante pe care le face Gheorghe Crăciun este aceea potrivit căreia Radu Petrescu este „primul mare prozator român pentru care la limitele ființei se află scrisul, actul de a scrie și – ca un reflex al lor – literatura”. Atent la componenta corporală a scrisului lui Radu Petrescu, exegetul său nu pierde din vedere nici predilecția acestuia de a transforma lectura într-un „eveniment biografic”, consemnat ca atare în majoritatea paginilor de jurnal. El însuși un admirator al lui George Bacovia, despre a cărei operă a scris pe larg în *Aisbergul poeziei moderne*, Gheorghe Crăciun este receptiv la bacovianismul lui Radu Petrescu, pe care îl detectează nu doar în atitudinea față de literatură – ca și Bacovia, și autorul *Sinuciderii în Grădina Botanică* este mai preocupat de „conservarea identității proprii rostiri” și mai puțin de genuri sau forme literare convenționale – , ci și în modul de percepție a realului.

Reducerea lumii la meteorologia exterioară și la reacțiile interioare ale eului constituie, în opinia lui Gheorghe Crăciun, principalele ingrediente ale bacovianismului, înțeles ca viziune estetică despre real. Dar, dacă în cazul lui Bacovia lumea este în mod irevocabil cădere, în paginile lui Radu Petrescu orice cădere este transfigurată prin artă. Numindu-l pe Radu Petrescu un „Cézanne al vizualizării verbale”, Gheorghe Crăciun atinge o altă coardă majoră a scriiturii acestui prozator singular

ca destin artistic în spațiul literar românesc. Prezență discretă, neatins vreodată de ispita prim-planului, deși perfect conștient de valoarea sa, Radu Petrescu a reușit să sintetizeze în opera sa limbajul pictural și cel al literaturii. Problematica omului cosmic, viziunea telescopată, scrierea în transparență – concepte propuse de Radu Petrescu în *Meteorologia lecturii* – circumscriu un univers profund original, în ale cărui falduri exegetul își descoperă propriile preocupări. O afirmație precum aceasta: „orice text literar care-și merită numele nu poate trăi prin simpla lui contingentă. În transparența oricărui text se află alt text, imaginile ascund idei, ideile ascund origini, originile ascund alte cărți. (...) Orice operă artistică nu poate fi decât o parafrază la alte opere” spune la fel de multe despre Radu Petrescu și despre Gheorghe Crăciun.

De altfel, un alt titlu potrivit pentru volumul de față ar putea fi „Cartea afinităților elective”.

### *Spațiul unor continue anamorfoze*

De ce Radu Petrescu și Mircea Nedelciu între copertele aceluiasi volum? Desigur nu pentru ceea ce-i leagă pe cei doi scriitori în mod direct, cât mai ales pentru ceea ce îl apropie pe fiecare dintre ei de Gheorghe Crăciun, în dubla sa ipostaza de prieten în viața cotidiană și de autor: „Dincolo de condiția lor de scriitori, Radu Petrescu și Mircea Nedelciu au fost oameni obișnuiți pe care îi puteai întâlni pe stradă. Biografia mea a

venit deseori în atingere cu biografia lor, chiar și atunci când ei nu mai existau. Umbrele lor m-au însoțit ca scriitor nu de puține ori, în momentele de grație sau de total abandon. Poate de aceea cartea de față conține și două secvențe, deloc scutite de un soi de transă a notației din memorie, care sunt mai apropiate de proză decât de simpla reconstituire biografică". Sunt schițate în această scurtă mărturisire principalele linii ale demersului analitic al lui Gheorghe Crăciun, care evocă deopotrivă elemente ale traseului biografic al celor doi autori, cât și liniile de forță ale operelor lor.

Proza lui Mircea Nedelciu, prieten apropiat și coleg de facultate și de generație literară cu autorul *Compunerii cu paralele inegale*, se înscrie, din multe puncte de vedere, într-un alt orizont narativ decât cea a lui Radu Petrescu. „Terapeut al socialului”, creator al unei „terapeutici fabulatorii” din care lipsește preocuparea pentru „omul interior”, Mircea Nedelciu este un prozator ce uzează frecvent de strategiile sociologului, de unde și caracterul documentar al literaturii sale. Dacă despre paginile lui Radu Petrescu se poate spune că sunt îmbibate de picturalitate, scriitura autorului *Tratamentului fabulatoriu* descinde din decupajul fotografic și din videoclip, iar stilul său, departe de lentoarea și rigoarea frazării din scrierile lui Radu Petrescu, are vivacitatea reportajului ce surprinde o lume care „curge, se sparge în fragmente, se reassemblează”

instantaneu. Analizând proza scurtă și romanele lui Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun identifică trei coordonate esențiale ale viziunii sale epice – arheologia, meteorologia și mecanismele de presiune ale naturii și ale lumii înconjurătoare asupra individului – și, în totală contradicție cu criticii literari care au acuzat evazionismul literaturii generației '80 și a lui Mircea Nedelciu în special, vorbește despre dimensiunea subversivă bine camuflată a prozei acestui scriitor, caracterizat ca „un paraspecialist al formelor nuvelistice, un metanarator în spațiul povestirii și un scriitor transfrontalier aventurat în teritoriul romanului”. Fără să fie vorba de o „literatură subversivă la modul direct, adevărul conținut de ea tot adevăr politic se cheamă”, precizează Gheorghe Crăciun.

Cititor atent la semnalele textuale și comentator subtil al strategiilor narrative ale celor doi scriitori, Gheorghe Crăciun dă și în această carte măsura capacității sale analitice. Scriitura sa este una profund conceptualizată, fără să devină prin aceasta seacă sau tehnicistă. Există la tot pasul în această carte, ca, de altfel, în toate cele ce poartă semnătura sa, o fervoare participativă și o prospețime a lecturii care fac din discursul critic o veritabilă aventură a ideilor. Gheorghe Crăciun este unul dintre puținii scriitori români cu anvergură europeană, din specia atât de rară la noi a celor ce construiesc temeinic, indiferent de domeniul în care își exersează condeiul – fie că e

vorba despre literatură, critică sau teorie literară. Cartea de față readuce în prim-plan doi prozatori importanți, a căror operă merită recitită cu toată atenția și impune totodată un convingător autoportret al autorului ca „observator observat, ca ființă care se gândește pe sine”, chiar și atunci când îi reflectă pe alții.

(*Revista 22*, Anul XIV [734], 30 martie 2004)

## BEDROS HORASANGIAN

### Fragmente cu Gheorghe Crăciun

Gheorghe Crăciun a împlinit anul acesta, pe 8 mai, 55 de ani. Vârsta la care Radu Petrescu părăsea scena literaturii, dar și a vieții. Crăciun îi dedica acestuia și bunului său/ nostru prieten Mircea Nedelciu o frumoasă și miezoasă compoziție epico-critică numită *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*. *Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*. Așezat pe temelia notorietății literare și academice, după ce devine profesor universitar la Brașov, doctor în Litere, cu o excepțională teză (*Aisbergul poeziei moderne*), publicată la Paralela 45, Gheorghe Crăciun își permite o acoladă confesiv-analitică despre doi mari scriitori care și-au pus amprenta pe proza ultimelor decenii. Dar i-au fost și foarte apropiați prieteni. Nu este puțin lucru, într-o viață literară românească dominată de turbulențe de tot felul, ca să păstrăm registrul formulărilor gingașe. Am citit-o cu pasiune, interes și participare, după o



caldă revedere cu autorul ei, și am recitit-o cu nostalgii în aceste zile, după o vizită la Cernica, la mormântul celui care a dat demnitate noțiunii de scriitor român: Radu Petrescu. Într-un text mai vechi, „Consul romanus”, Radu Petrescu făcea apologia fără fisură a acestei meniri de excepție, într-o perioadă când ideologia făcea ravagii, valabil și azi, când nu mai știm bine cine și ce nu produce ravagii. Crăciun se regăsește și el, fără fisură, între acești pătimași dedicați scrisului. Cartea de care pomenim, o compoziție de articole critice, amintiri și rememorări, fragmente de jurnal și glose de tot felul, este o lecție de proză postmodernă. Virtuțile analitice ale prozei confesive se îmbină exemplar cu povestea vieții celor 2+1 scriitori, lectura cărților amalgamând lectura vieții într-o Românie unde am trăit laolaltă, chiar dacă fiecare pe cont propriu. Nu știm ce ecou a avut această minunată carte, apărută la o mică editură de provincie (Grinta, str. Primăverii 22-23, Cluj-Napoca), sub îngrijirea prietenului Vasile Gogea, dar ar merita atenția de care s-a bucurat romanul *Pupa russa*, publicat de Humanitas și care, am vrea să credem, l-a impus pe Gheorghe Crăciun și marelui public. Este trist să constatăm că numeroase cărți ale scriitorilor români, de ieri sau de azi, sunt ignorate în favoarea altor autori, cărți sau publicații de valoare îndoielnică. Spunem banalități și venim pe un teren unde tot ce era de spus s-a epuizat. Ne bucurăm însă, chiar foarte tare, că scriitori de forță și talentul lui Crăciun sunt în continuare pe

baricadele literare, într-o luptă cu producțiile media, cu nevolniciile cotidiene și, nu în ultimul rând, cu ei înșiși. Am vrea ca iubitorii de literatură să caute volumul *Doi într-o carte*, în care ne vom regăsi mult mai mulți, prieteni sau simpli necunoscuți.

(9AM, 2 septembrie 2005)

CORNELIA MARIA SAVU

Recurs la memorie

cu scriitori între oglinzi paralele

Previziunile făcute la sfârșitul secolului XX cum că secolul XXI (în chiar primii săi ani) va fi marcat de recuperarea memoriei – curente, personalități, nume pe nedrept uitate – în mai toate artele par să se adeverească acum. Și la alții, dar și la noi. Memorii, jurnale, restituiri (unele spectaculoase) de manuscrise, reluate de „cazuri”, îndeobște literare, se află printre preferințele de lectură ale marelui public, în vreme ce în artele vizuale, câțiva profesioniști ai criticii de specialitate, dar și galeriști pricepuți readuc în atenție plasticieni ziși de „rangul doi” (mai ales din perioada interbelică), reevaluându-le opera. Un exemplu edificator este acela al lui Pavel Șușară și al galeriei sale, „Luchian 12”.

Am primit la redacție două cărți ce se înscriu în acest nou „val”. Aparțin unor critici literari optzeciști, unul dintre ei și prozator înzestrat, Gheorghe Crăciun și Alexandru Condeescu.

Prima e o carte de critică-eseu cu suport narativ, un mozaic, un fragmentarium incitant, care recompune, din „cioburi”, portretele în evantai ale lui Radu Petrescu și Mircea Nedelciu – liderul Școlii de la Târgoviște și liderul prozatorilor anilor '80. A doua adună într-un singur volum opera poetică (antumă și postumă) scrierile în proză (antume), publicistică, recenzii, scrisorile și jurnalul lui Virgil Mazilescu, oniricul suprarrealist mitizat de optzeciști. Toți trei au dispărut prea devreme din viața noastră literară, au avut mulți prieteni și prozeliți și au cultivat „o nouă sensibilitate” în literatura română contemporană.

## Radu Petrescu și Mircea Nedelciu, între jurnal și aparatul de filmat

Editura clujeană Grinta a publicat un volum remember, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, de Gheorghe Crăciun, subintitulată „Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu”. Volumul dedicat, *in memoriam*, pictorului Ion Dumitriu și prozatorului Mircea Horia Simonescu este o spectaculoasă incursiune în opera celor doi scriitori făcută altfel decât se înțelege îndeobște, după cum ne avertizează autorul, „critica literară ca operație chirurgicală”. Adică, prin amintirile (cu valoare de memorialistică și redutabilă forță a evocării) ale lui Gheorghe Crăciun, prin jurnalele lui Radu Petrescu și prin pasiunea pentru fotografie și film (ordonându-i o nouă

structură a prozei) evident cultivată în scrisul lui Mircea Nedelciu, dar și în clipele sale de răgaz, după cum „depune mărturie” congenerul și colegul său de la Cenaclul „Junimea”. Paradoxal, după cum argumentează Gheorghe Crăciun, în jurnalele lui Radu Petrescu, în care arta descrierii atinge o măiestrie rar întâlnită la alți confrăți, filmele văzute, ca și filmul ca artă, nu sunt deloc prezente. Cu toate că simbolurile lumii și picturalitatea ei sunt parcă surprinse cu camera de filmat „plimbată detectivistic peste lucruri”. Prozator textualist, maestru al decompunerii și recompunerii, Mircea Nedelciu este, în schimb, fascinat de „privirea filmică”, de dragul căreia scrie pasaje memorabile în povestirile și în romanele sale și pe care o folosește în ineditele sale construcții narrative. Prieteni și admirându-se reciproc, văzuți, la rândul-le, de către prietenul lor – autorul – ca într-o serie de oglinzi paralele, cei doi scriitori își (re)încheagă personalitățile din „fragmente” lui Gheorghe Crăciun, într-o carte neapărat de citit.

*(Curierul Național, 6 martie 2004)*

## MIRCEA MUTHU

„A te situa simultan între existență și cultură...”

Paginile teoretice ale lui Gheorghe Crăciun reflectă polaritatea structurală a poeziei optzeciste și, prin extrapolare, a celei postmoderniste. Reflectă, mai exact, aporia fundamentală ce caracterizează „terenul de nisipuri

mișcătoare", cum sună dedicația așternută pe o didactică *Introducere în teoria literaturii* (1997), anume opțiunea programatică pentru „autenticitatea actelor intelectuale și procesualitatea existenței” (afirmată în *Competiția continuă*, 1994) și, pe de altă parte, încrederea deplină în statutul eminent cultural al textului ce ritmează, uneori cu ezitări de-a dreptul dramatice, un demers cu punctul de plecare într-un radical totuși unic – *autenticitatea*. Într-o intervenție publicată în 1982, autenticitatea „ca metodă de lucru” este văzută mai mult liniar, drept „reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gândire, în cultură și în politică”. (*Cu garda deschisă*, 1977, p. 33). De aici, fără îndoială, pledoaria pentru tranzitivitatea poeziei (în *Aisbergul poeziei moderne*, 2002), pornind și de la amendarea lui Tudor Vianu (din *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, 1940), precum și – în calitate de „victimă a unui complex de clasicitate” – recunoașterea faptului că paginile rebreniene din *Ion* „sunt exemplare pentru ideea de narativitate sieși suficientă” (în volumul colectiv *Liviu Rebreanu după un veac*, Dacia, 1995, p. 479). Simultaneizarea celor două perspective, respectiv scurtcircuitarea acestora până la tensiunea de arc voltaic e regăsisibilă în creația de proză vertebrând în același timp o *theoria* ce dublează (*id est*: argumentează) o ficționalitate ce își exhibă, alături de iluzia realului, și modul său de producere. De la *Acte originale, copii legalizate* (1982) până la *Pupa russa* (2004), proza

(auto)reflexivă a lui Gheorghe Crăciun pariază pe rezolvarea aporiei enunțate mai sus, aceasta fiind – nu doar experimental! – alcătuită din sugestive „variațiuni pe o temă în contralumină”. Observația, ușor dezabuzată, că „a fi autentic înseamnă a fi autorul textului tău sau, mai precis, a ști că ești și nu ești autorul a ceea ce scrii” (*Cu garda deschisă*, ed. cit., p. 203) se desprinde firesc din absența oricărei vanități a invenției în absolut. Or, în acest context, apariția – resimțită ca providențială! – a unui *model* în persoana și opera lui Radu Petrescu decide în fapt conjugarea în aceeași pagină a lui „a scrie” cu „a fi scris”. Volumul *Doi într-o carte. Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu* (2003) are, nu întâmplător, structura dipticului, autorul extrăgând, dintru început, aceeași polaritate esențială. Dacă, bunăoară, la prietenul Mircea Nedelciu „e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* și pentru înregistrarea nudă a faptelor”, pentru autorul *Oceanului întors* importantă rămâne „revelarea capacităților limbajului de a pune lumea într-o formă interpretabilă”. Amândoi se situează însă în spațiul privilegiat al privirii, al vizualității (cinematograful pentru Nedelciu, pictura pentru Radu Petrescu) și, de aici, chestiunea spinoasă a *reprezentării* pe care Gheorghe Crăciun o soluționează intuitiv, ajutat fiind de practica prozatorului, el necunoscând noua lectură a *mimesis*-ului ca *autospecularitate* (Cristian Moraru). Iată, „domeniul scrisului literar se compune din texte în care reprezentarea

lumii omului și a raporturilor cu lumea este esențială. Literatura este însă și o reprezentare de sine" ș.a. În praxisul literar performanța de neegalat, consideră discipolul, îi aparține lui Radu Petrescu, care „urmărește să sintetizeze într-un nou tip scriitură poetică registrele simultane (cu *background*-ul ei mitologic și simbolic) și ideologia autenticității în cheie realistă". Mai simplu spus, el „trebuie să facă joncțiunea între linia livrescă, ludică și intelectualistă a prozei noastre și cea autenticistă, empirică, obsedată de trăirea în imediat". Ambele dimensiuni focalizează într-un singur punct – *tragicul* – regândit, la Radu Petrescu, în enigmaticul eseu *Meteorologia lecturii* (1982) – din unghi prin excelență literar, în vreme ce, pentru autorul *Paralelelor inegale*, conceptul redobândește încărcătură ontologică. Tragicul provine din „conștiința imposibilității de a depăși ecuația literară a «producerii» unei cărți, care operează atât asupra celui care scrie (autorul), cât și asupra celui care este scris (personajul)". Iată de ce, aprofundând meditația maestrului, se produce o inversiune în sensul că existența se prefacă într-un simulacru al textului („cartea scrisă se mută în abisul cărții lumii"), iar acesta nu va fi decât o lungă parafrază a unei situații mitice exemplare. Tragicul ca și categorie fundamentală în această gramatică este, cred, punctul nodal în care se „conjugă", în care se întâlnesc (= scurtcircuitează) *teoreticul* cu *fiționalul*. Capitolul iterativ *Nota auctoris* din *Pupa russa* prepară dispariția personajului central

(Leontina) de către autorul în ipostază de destin: „și capul ei cel frumos de păpușă rusească se sparse în mii de țândări, în mii de senzații și de idei și cele 143.990 de cuvinte ale acestei cărți se împrăștiară pe suprafața lucrurilor din jur ca resturile unui creier explodat”. Textul se naște din alt text, parafrază infinită și conștiință a faptului că nici autorul și, desigur, nici cititorul nu sunt inocenți, că nu mai subscriu la originalitatea genuină – idee întreținută de epocile culturale anterioare.

(*Tribuna*, nr. 124, 1-15 noiembrie 2007)

RAMONA HĂRȘAN

Gheorghe Crăciun și „formula lui Orlando”

Fotograme cu Mircea Nedelciu

[...]

Trupul interior al autorului se revelează, deci, aici (așa cum o arată și prefața volumului, sub-intitulată *Ochiul și aparatul de fotografiat*) sub aspectul său de construct cultural și emotiv, fenomenologic, un construct care îi integrează, prin percepție și lectură luate împreună, pe cei doi prieteni apropiați și colegi în ale scrisului. Iată, deci, o primă perspectivă globală (sau o primă „fotogramă”<sup>10</sup>, i.e. „fotografie aeriană”<sup>11</sup>) cu Mircea

---

<sup>10</sup> Cuvântul „fotogramă” are, conform *Dicționarului explicativ al limbii române (DEX)*, ed. a II-a, București, Ed. Univers Enciclopedic, 1998, art. „fotogramă”, două sensuri diferite, i.e.: „1. Fotografie specială (luată din avion sau din puncte înalte), care îndeplinește condiția de a oferi o



Nedelciu: celălalt devine eu, parte din propriul trup interior, căci el nu poate fi perceput decât din interiorul propriei realități existențial-culturale, prin prisma propriilor percepții, iar „diferența” sa „specifică” contribuie la îmbogățirea propriei interiorități. Avem aici, de fapt, și o preciziune metodologică: Gheorghe Crăciun avertizează că nu poate oferi (și nu a oferit), despre Mircea Nedelciu și Radu Petrescu, decât o astfel de perspectivă interioară, personală, tributară (întrucâtva) diverselor experiențe (existențiale sau livești) legate de acest „Seamăn” care rămâne, totuși, până la urmă, dincolo de ele, un „Celălalt”. Dar asupra acestui aspect voi mai reveni spre finalul studiului de față. Prefer să mă opresc, întâi, la câteva perspective de ansamblu referitoare la corpusul critic alcătuit de Crăciun cu privire la opera lui Nedelciu.

\*

Deși nu a scris excesiv (cantitativ vorbind) despre opera „congenerului” său, Gheorghe Crăciun a trasat, prin articolele

---

perspectivă centrală, pe baza căreia se pot face măsurători precise asupra obiectului a cărui imagine o reproduce și care se folosește mai ales în topografie și în cartografie. 2. Porțiune a unei pelicule cinematografice care conține o imagine (statică) completă”.

<sup>11</sup> Conform *Glosarului de termeni aviatici* al DEX online, <http://dexonline.ro/definitie/fotogram%C4%83>. Accesat 11.08.2012.

sale critice, cele mai importante direcții de interpretare ale operei nedelciene. Pe cele mai multe le regăsim confirmate în receptarea critică ulterioară a prozei lui Nedelciu (ele au rămas valabile la distanțe, uneori, de zeci de ani). Mai mult, există și aspecte intuite de Crăciun care au rămas, cred, încă insuficient explorate în cercetarea contemporană, în ciuda potențialului și importanței lor pentru reconstituirea semnificațiilor complete ale scrierilor lui Mircea Nedelciu ca ansamblu.

Cele opt texte științifice pe care Gheorghe Crăciun le [re]publică în *Doi într-o carte...* au apărut inițial începând cu 1982 și terminând cu 2002 în reviste literare<sup>12</sup> și aparțin, în mare măsură, segmentului criticii de întâmpinare – deși ele supraviețuiesc astăzi *bel et bien* ca literatură științifică propriu-zisă. Articolele succesive „cartografiază”, tot pe principiul fotogramei ca metodă de topografiere (prin survol) a unui spațiu (aici ficțional), opera lui Mircea Nedelciu în dimensiunile ei esențiale. „Aproximările” pe care le face Gheorghe Crăciun au, însă, o precizie de apreciat. Rezultă, din aceste texte, aproape o mică (dar concentrată) monografie. Lecturile sale critice au, desigur, avantajul unei „cunoștințe de cauză” aparte. Siguranța

---

<sup>12</sup> V. în acest sens lista articolelor reluate în *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei): fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Grinta, 2003, pe care Gheorghe Crăciun însuși o prezintă în cadrul argumentului ediției menționate (*Doi sau trei într-o carte? Un argument*, pp. 7-11) într-o amplă notă de subsol, pp. 10-11.

și profunzimea lor rezultă (și) din relația (inclusiv biografic vorbind) apropiată cu scriitorul abordat, din lecturile în sincronie (McLuhan, Foucault, Marcuse, Școala formală rusă, textualiștii francezi etc.), din corespondența (intensă, în general pe teme literare) purtată cu acesta<sup>13</sup>, din ideile comune (sau puse în comun) despre literatură și mijloacele sau funcțiile ei.

Un scurt survol al liniilor de forță din opera lui Mircea Nedelciu pe care le identifică exegezele lui Gheorghe Crăciun ar cuprinde, în primul rând, sesizarea noutății termenilor în care se instituie la Nedelciu „pactul cu cititorul”<sup>14</sup> al „lecturii întrebare”<sup>15</sup> „ și vocația „antropogenetică”<sup>16</sup> a acestui tip de relație autor-lector. Din ineditul acestui pact derivă observații

---

<sup>13</sup> O mică parte din această corespondență a fost publicată în reviste literare (v. *Paralela 45. Revistă de avangardă culturală sau Contrapunct* – surse pe care le folosesc în cadrul articolului de față) și este accesibilă publicului.

<sup>14</sup> Gheorghe Crăciun, *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii. Corpuri ne transparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii* (2002, reed. 2009). În: *Pactul somatografic*, Pitești, Paralela 45, 2009, p. 75.

<sup>15</sup> V. Mircea Nedelciu, *Dialogul în proza scurtă (III): Autenticitate, autor, personaj*. În: *Echinox*, nr. 5-6-7, mai-iunie-iulie, 1982, apud Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă: Generația '80 în texte teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1999, p. 310.

<sup>16</sup> Gheorghe Crăciun, *Un outsider al literarului* (2001, reed. 2003). În: *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei): fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Cluj-Napoca, Grinta, 2003, p. 178.

substanțiale privind tot ceea ce Crăciun numește, relativ la Nedelciu, „corecta socializare a produsului carte”<sup>17</sup>: noile dimensiuni pe care opera colegului său de „generație” le conferă, în contextul regimului totalitar, funcțiilor literaturii (i.e. „valoarea de întrebuințare”<sup>18</sup>) și limbajului literar (i.e. accentuarea funcției pragmatice). Nu îi „scapă” lui Crăciun, aici, nicio nuanță a subtextului subversiv – oricât de sofisticat, de ascuns sau de subtil (v. opiniile despre *Tratament fabulatoriu* și celebra sa prefață). Tot în această cheie citește (pe drept cuvânt), și latura experimentală – inclusiv problema „ingineriei textuale”, pe care, ca să sublinieze noutatea esențială a acestui demers, o definește ca pe o intervenție „genetică” asupra „povestirii”<sup>19</sup>.

Un alt merit important al analizelor lui Gheorghe Crăciun este acela de a fi sesizat structura conceptuală de fundal a operei lui Nedelciu în toată coerența și complexitatea sa teoretică. Autorul *Pactului somatografic* se preocupă de

---

<sup>17</sup> Gheorghe Crăciun, *Realitate și izomorfism textual* (1981, reed. 2003). În: *Doi..., op. cit.*, ed. cit., p. 139.

<sup>18</sup> Idem, p. 139. Conform cu Mircea Nedelciu (v. teza de licență a lui Mircea Nedelciu (1973, Universitatea București) *Valoarea de schimb și valoarea de întrebuințare în opera literară*, sau prefața de autor la *Tratament Fabulatoriu*, București, Compania, 2006, p. 35 ș.a.).

<sup>19</sup> Toate acestea încă din 1983, odată cu articolul *Genetica povestirii* (1983, reed. 2003). În: *Doi..., op. cit.*, ed. cit., pp. 149-153.

relevarea mecanismelor de simbolizare a socialului, el descifrează și explică, în linii mari, „marea metaforă sociologică”<sup>20</sup> ce inervează ansamblul prozei nedelciene, scopurile acestei construcții complexe și îi „demontează” (numai pentru a le aduce drept probă) sofisticatele procedee de *mise en scène*. În acest sens, mi se pare că scriitorul brașovean are cel puțin două intuiții importante (dintre care pe una dintre ele o și propune ca sugestie pentru cercetări viitoare în articolul *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii*<sup>21</sup>) și care (dintr-un motiv sau altul) nu au făcut (încă) o carieră suficient de semnificativă în literatura de specialitate.

Este vorba, în primul rând, despre tentativa lui Nedelciu de a propune cititorului, prin intermediul protagoniștilor scrierilor sale, un model mental și uman alternativ în raport cu „Omul nou” așa cum apare el la nivelul discursurilor oficiale ale regimului totalitar. Conform lui Gheorghe Crăciun, Nedelciu construiește la nivel ficțional „personalități potențiale”, diferite

---

<sup>20</sup> Gheorghe Crăciun, *Realitate și izomorfism textual*. În: *Doi...*, op. cit., ed. cit., p. 140.

<sup>21</sup> Titlul complet al articolului din cadrul *Pactului somatografic* (ed. cit.): *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii. Corpuri netransparente, sociografii narative, tratamente ambulatorii* (republicat postum în 2009). Titlul original al articolului: *Mircea Nedelciu și curtea interioară a literaturii* (publicat în 2002 în *Observator cultural*, nr. 141; republicat 2003 în *Doi...*, op. cit., ed. cit., cu titlul *Plimbări prin curtea interioară*).

de – și neconforme cu – șabloanele ideologiza[n]te propuse conștiinței individuale de către regim. [...]

(Fragment din textul cu același titlu, publicat în Andrei Bodiu, Georgeta Moarcăs [coord.], *Trupul și litera. Explorări critice în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*. Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2012, pp. 238-260)

## ALINA SPÂNU

### Un trio de succes: Radu Petrescu, Gheorghe Crăciun și Mircea Nedelciu

Prietenia autentică, de cursă lungă, prietenia care te îmbogățește și de care te lași îndrăgostit este o experiență rară pe care doar oamenii superiori o pot pătrunde cu adevărat. Prietenia care a supraviețuit morții a dat naștere unui volum fragmentar de memororii despre Radu Petrescu și Mircea Nedelciu semnate Gheorghe Crăciun. Titlul pe care-l poartă volumul apărut în 2003 la Editura Grinta din Cluj, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti și pe autorul ei)*, lansează o interogație incitantă și avertizează lectorul că nu va avea de-a face doar cu niște exerciții de aducere aminte despre ceilalți, ci și despre sine prin ceilalți. Structural, cartea este compusă din două tipuri de texte: primul (a) reunește scrieri mai vechi de critică literară, iar cel de-al doilea tip (b), scrieri evocatoare, de caldă prietenie și afecțiune, din sfera literaturii subiective. Accreditând mărturisirea pe care Gh. Crăciun o face în *Argument* cum că în

procesul alcătuirii acestei cărți chiar el s-a transformat în personaj proustian într-un soi de roman pe două niveluri în care textele *a*, adică acelea din timpul istoriei povestite, provoacă într-o oglindire ce va deveni reciprocă, textele de tipul *b*, acelea din timpul povestirii, *Doi într-o carte*, îl determină pe lector să devină simpatetic, să se lase teleportat în spațiul fascinant și cu atât mai necreditabil al unei prietenii perfecte.

În această „compoziție” (așa cum o numește cu modestie autorul) în care critica literară se combină elegant și extrem de coerent cu memorialistica, portretele celor doi scriitori, printre rândurile cărora va răzbate portretul celui care evocă (a vorbi despre ceilalți echivalează cu a vorbi despre sine), sunt construite aidoma fețelor lui Ianus, pe cât de diferite, pe atât de complementare. Fiecare dintre cei doi a trezit în Gh. Crăciun o pornire latentă, l-a ajutat să se cunoască pe sine ca pe o ființă complexă, contradictorie: „Mircea a stimulat în mine pofta de a trăi liber și de a mă dăruia în cât mai multe experiențe ale vieții, deschiderea atenției spre cotidian și mobilitatea privirii și a auzului. De la Radu Petrescu am învățat, în schimb, detașarea de lucruri și avantajele stărilor contemplative. Întâlnirea cu viitorul prieten de la Filologia bucureșteană, cu care avea să împărtășească aceleași lecturi sau aventuri studentești, cât și întâlnirea mai târzie (la 28 de ani, când îndepărtarea fizică de centru, prin repartiția ca profesor la o școală din Zărnești, îi va provoca frustrări nemărturisite) cu neșteptatul mentor se vor

converti pentru Gh. Crăciun în evenimente biografice capitale pentru chiar devenirea sa ca scriitor. Nu numai fascinația „pentru scrierile celor evocați face obiectul acestei cărți (fascinație demonstrată la superlativ prin textele a), cât și fascinația pentru persoanele lor civile, ca și cum acolo, în viața cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor”. Autorul resuscitează biografismul pe care-l pigmentează critic, modest, lucid cu autobiografismul.

Compoziția duală a cărții se menține deopotrivă pe verticală și pe orizontală, primul segment fiindu-i dedicat, poate și din rațiuni cronologice, celui cunoscut ca membru de frunte al Școlii de la Târgoviște – *Racursiuri cu Radu Petrescu* –, iar cel de-al doilea, colegului din generația optzecistă – *Fotograme cu Mircea Nedelciu*. Căutând madlena proustiană, memorialistul se simte la fel de frustrat ca Allan când nu reușește să-și amintească primele întâlniri cu Maitreyi, pentru că, în definitiv povestea Gh. Crăciun-Radu Petrescu este tot o poveste de iubire, a tânărului aspirant la condiția de scriitor față de maestru, în pâcla vieții proaspătului profesor de română de la Zărnești, smuls din boema studentescă unde efervescența intelectuală era o formă de sustragere din totalitarism, întâlnirea cu deja consacratul Radu Petrescu, a însemnat o nouă conectare la mediul cultural bucureștean al cărui substitut provincia nu putea să-l ofere în acel context. Cu alura sa de aristocrat, de personaj anacronic închis în propriul



univers imaginar, scriitorul târgoviștean va deveni un model ordonator pentru derutatul de atunci Gh. Crăciun. Portretul lui Radu Petrescu ca un slalom printre texte mai vechi și texte mai noi, se compune prin acumulări succesive, prin combinații inedite de ipostaze. Cititorul profesionist pe care-l descoperă în cel evocat îl încântă pe memorialist și trădează în el, totodată, nostalgia după un paradis renașcentist, adică un paradis al putinței de a cunoaște totul. Cartea lui Radu Petrescu din '82, *Meteorologia lecturii*, este printre cele mai citate drept modele, indicând profilul de intelectual atipic al lui Gh. Crăciun care chiar dacă știe că nu poate să citească totul, măcar tânjește după acest lucru. Dincolo de ipostaza cititorului rafinat, personajul primului segment al cărții este surprins „ca o ființă însingurată și fragilă, străină în brațele ocrotitoare ale zeilor... un individ cu vocația tragicului, un bacovian ale cărui lecturi nu i-au ținut loc de sociabilitate. Apoi o nouă surpriză, o nouă extensie a pasiunii pentru citit, pentru scris, pentru privit: iubitorul și comentatorul atipic de artă.

În vreme ce în prima parte a cărții s-a reasamblat figura clasicului, în cea de-a doua, ni se dezvăluie reversul medaliei: figura neoromanticului, a eroului *hippy* care pare că abia a sosit de la Woodstock. În *Fotograme cu Mircea Nedelciu*, se afirmă că ceea ce l-a frapat la colegul său a fost extraordinara libertate într-un timp al maximei închideri, dezinvoltura, curiozitatea vizuală și molipsitoarea plăcere de a trăi. Pentru

acest om al timpului său, acest occidental autocreat într-o lume care incrimina Occidentul, scrisul era un fapt natural, banal chiar, consubstanțial cu propria-i ființă, un aspect de care nu făcea caz: „Nu-i plăceau paradoxurile, nu-și căuta cuvintele, nu făcea pe deșteptul... era un prozator care credea nestrămutat în ideea de poveste”. Natura lețea fascinantă a lui M. Nedelciu nu-l lăsa să se automartirizeze pentru că devenise scriitor, să-și afișeze angoasele creației, să epateze. Un spirit citadin prin excelență, Mircea era capabil să scrie în orice condiții și poate că fantezia celor care l-au cunoscut doar prin mijlocirea textelor sale nu ar putea să dea contur unei imagini aproape idilice în genul celei în care scriitorul compunea, în Poiana Mărului de lângă Brașov, romanul *Zmeura de câmpie*, așa cum face Gh. Crăciun: „Îl revăd și acum în memorie, cu bustul gol, cu părul bătut de vânt, într-o pereche de blugi spălăciți, desculț, cu țigara în colțul gurii... Mircea stătea singur și scria de parcă totul ar fi fost o joacă solitară”.

Pierdut în propriile deziluzii de proaspăt fost student obligat să se reîntoarcă în sordida provincie geografică și spirituală de atunci a plaiurilor natale, deziluzii convertite în false revelații despre creativitatea literară a micilor săi elevi, Gh. Crăciun se va lăsa trezit la realitate de o înțepătoare epistolă a prietenului său care sub masca ironiei ascunde o nemărginită afecțiune: „S-a născut în tine pedagogul perfect care-și poate prestidigita din orice 50 de elevi 25 de scriitori... sau tu nu mai ai nimic de

spus și te dedici copiilor minune? Care-i șmecheria în afacerea asta, domnule, vreau să știu și io? Vrei cumva s-o sacrifici ca să demonstrezi șubrezenia scărilor de valori din poezia română de azi sau tocmai prin ea și nu prin tine vrei să revendici noi ierarhii?". Deși nu i-a răspuns niciodată la această scrisoare, o face acum prin cartea de față, într-o autentică demonstrație a prieteniei perene.

Prin polisemantica pe care o dezvoltă, prin capacitatea de a mixa armonios texte de factură stilistică și de vârstă diferită, prin seducția pe care o revarsă cu voluptate asupra lectorului, această carte propunând ca personaj un trio de succes, va fi obligatorie în bibliografia viitoarelor istorii ale literaturii române. Cât despre *șmecheria din afacerea asta*, rămâne să o descopere fiecare pe propria-i piele, prin lectură!

(Tomis, aprilie 2004, pp. 72-73)

## O carte și trei autori

*Unul dintre cele mai frecvente clișee literare este axioma (de sorginte barthesiană) conform căreia un text nu are un singur autor, ci o multitudine de autori. Totuși, puține sunt cărțile care își asumă acest statut de text la mai multe mâini.*

Gheorghe Crăciun se numără printre scriitorii contemporani omniprezenți în librării, cu culegeri de uz didactic sau romane, studii de teorie literară sau publicistică, eseuri sau antologii.

Printre ultimele sale apariții editoriale se numără volumul numit – oarecum bizar – *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*, publicat anul trecut la Editura Grinta din Cluj-Napoca. Subtitlul cărții (*Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*) ne lămurește parțial asupra principalei intenții a scriitorului: este vorba de omagierea a doi importanți prozatori, din generații de creație diferite (primul face parte din „generația războiului”, deși a debutat doar la 40 de ani, o dată cu „șazeciștii”; al doilea este „optzecist”, ca și Gheorghe Crăciun). Ceea ce-i unește pe cei doi, pe lângă faptul că s-au stins prematur, este faptul că i-au fost prieteni și modele literare celui care semnează acest volum. Mai mult, cartea este dedicată „pictorului Ion Dumitriu *in memoriam* și prozatorului Mircea Horia Simionescu” (primul un bun prieten al lui Mircea Nedelciu și al lui Gheorghe Crăciun însuși, al doilea un coleg de generație și de grup literar cu Radu Petrescu). Avem deci în față o „carte cu prieteni”, conținând „exerciții de admirație” (literară și umană).

„Fragmentele” componente sunt de fapt articole publicate de Gheorghe Crăciun în diverse publicații culturale, de-a lungul a aproape un sfert de secol (1981-2003), perioadă în care admirația/fascinația sa pentru cei doi scriitori și prieteni s-a manifestat constant.

Încă din argumentul volumului, autorul se delimitează de critica literară „tradițională”: „Paginile acestei cărți îi vor

surprinde probabil pe aceia care înțeleg critica literară ca pe o operație chirurgicală, la rece, în care confesiunea sau evocarea nu-și au rostul. Ceea ce urmează nu este însă o carte de critică în sensul obișnuit al cuvântului. E mai degrabă o declarație *post mortem* de prietenie față de doi scriitori pe care i-am cunoscut îndeaproape și la care am ținut enorm de mult". Cititorii nu trebuie așadar să se aștepte la o perspectivă exclusiv axiologică (deși valoarea literară este implicită în cazul celor doi mari prozatori), nici la una obiectivă; Gheorghe Crăciun este cât se poate de subiectiv (relațiile sale cu cei doi nu îi permit să fie altfel) și nu pare interesat de judecățile de valoare (teoreticianul și scriitorul lasă întotdeauna în umbră criticul).

Din punct de vedere strict literar, Gheorghe Crăciun observă că Radu Petrescu și Mircea Nedelciu sunt „doi prozatori de o mare coerență a demersului propriu, trăindu-și cu toată responsabilitatea rolul asumat de la început", dar recunoaște în același timp că nu s-a putut limita doar la cărțile scrise și ideile emise de ei: „m-am simțit mereu atras și de persoanele lor civile, ca și cum acolo, în viața cotidiană, s-ar fi putut afla secretul operei lor".

Prefața volumului, „Ochiul și aparatul de fotografiat", conturează o posibilă paralelă între cei doi scriitori, analizați în baza celor două elemente din titlu: „Cred că viața contemplativă era pentru Radu Petrescu la fel de importantă ca și scrisul. N-

avea nevoie de aparat de fotografiat, îi ajungea propria-i privire și știința lui foarte personală de a studia lucrurile de aproape, ca printr-un ochian. (...) Nici Mircea Nedelciu nu se ocupa cu fotografia din pură pasiune pentru înregistrarea vizualului. Știam că fotografia e pentru el un adjuvant, că decupajul fotografic îl ajută foarte mult să scrie fără a se supune retoricilor cunoscute ale prozei, schimbând perspectivele relatării și permițându-i să prindă scenele de viață imediată în insolitul lor". Așadar, diferența dintre Radu Petrescu și Mircea Nedelciu este asociată cu aceea dintre „ochianul întors” spre lumea interioară și aparatul de fotografiat îndreptat spre lumea exterioară.

Una dintre calitățile cărții este ușurința autorului de a contura, din doar câteva fraze, un portret stilistic al celor doi prozatori. Iată doar un exemplu:

„La Mircea Nedelciu e vizibil interesul pentru procedeele de *bas étage* și pentru înregistrarea nudă a faptelor. Proza lui mizează pe instantaneu și rapiditate. Nu evită neglijențele, ba uneori chiar le afișează la modul șmecheresc simpatic. Obsesia totalității concentrice sau liniare, specifică marilor constructori de proză, este la Mircea Nedelciu absentă. Lui îi plac mișcările caleidoscopului, sclipirile poliedrice ale imaginilor, rezultatele prelucrate tehnic prin mărire, micșorare, transfocare, stop-cadru. Metafizica scrisului său pare în exclusivitate una cotidianistă și ea rămâne astfel chiar și în față unui real

distorsionat cum este acela cu care ia contact personajul principal din *Tratament fabulatoriu*. (...)

Radu Petrescu, în schimb, urmărește în cărțile sale de ficțiune consubstanțialitatea omului cu cosmosul, un fel de metafizică generică, desfășurată în trepte, de la planurile inferioare la cele superioare ale existenței. Scrisul său se încarcă astfel de un anume caracter oracular, fiind rezultatul lucid al efectelor acumulate. Scenele, stările, contextele sunt bine cântărite și construite cu încetineală, într-un fel de somnambulism al continuității prin juxtapunere”.

Volumul propriu-zis e împărțit în două secțiuni distincte, fiecare fiind dedicată unuia dintre prozatori: „Racursiuri cu Radu Petrescu” și „Fotograme cu Mircea Nedelciu”. Textele strânse de prin reviste sunt legate prin fragmente recente, cu caracter confesiv și memorialistic.

Ca scriitor, pentru Gheorghe Crăciun „Radu Petrescu este primul mare prozator român pentru care la limitele ființei se află scrisul, actul de a scrie și – ca un reflex al lor – literatura. Drept urmare, toate energiile scriitorului sunt concentrate asupra acestor limite. (...) Cel care scrie este el și tot ceea ce-l înconjoară. Din cuplarea subiectului cu lumea se naște eul”. Despre „omul divin”/„omul cosmic”, una dintre temele fundamentale ale scriitorului, puteți afla mai multe citind analizele din volum.

Printre altele, Radu Petrescu ne apare și ca „unul dintre cei mai rafinați cititori din toată literatura română”. Încă din tinerețe, el s-a dovedit „un cititor fanatic, de o precisă disponibilitate a gustului, dăruit unor plăceri oarecum anacronice, un analist rafinat și sagace, posesorul unei foarte personale strategii de descompunere a operei în bucăți semnificative și de diagnosticare a ei, mergând de la scenele ample până la unitatea minimală a frazei”, un cititor care „știe bine ce caută”. De fapt, observă Gheorghe Crăciun, „Radu Petrescu citește pentru a se apăra de hipertrofia interioară a ceea ce trăiește, vede, simte, descoperă. În cazul său, cititorul e, de fapt, acela care încearcă să-l protejeze pe scriitor, să-l imunizeze față de «răul existenței» și să-i dea putere”. În lumea artei, pe care a cultivat-o și comentat-o cu asiduitate, „scriitorul târgoviștean aduce cu sine același comportament de cititor exigent și același gust. El este un consumator de artă selectiv, bine educat, care nu-și ascunde slăbiciunile pentru un pictor sau altul, dar care-i tratează pe pictori ca și cum ar fi și ei niște scriitori, adică niște constructori de text”.

Merită menționată și paralela dintre „târgoviștean” și George Bacovia. Gheorghe Crăciun consideră că „în 1946, la 19 ani, când își începe jurnalul (...), Radu Petrescu e un scriitor marcat de același tip de sensibilitate ca și poetul *Plumbului*” și reușește s-o demonstreze cu argumente textuale.



Radu Petrescu este și integrat în grupul său literar: „Cu «Școala de la Târgoviște» începe în literatura noastră noua epistemă artistică sub semnul căreia au fost scrise, în ultimele două-trei decenii, multe cărți importante pentru procesul de constituire a unui postmodernism românesc”. Pe „târgovișteni” îi caracterizează „ideea (...) de a te situa simultan în existență și în cultură, în experiența ta și în depozitul de experiențe literare acumulate de-a lungul timpului”. În 1998, Gheorghe Crăciun clama necesitatea reevaluării operei acestor scriitori, a căror receptare trecea printr-o perioadă de recul. Nu după mult timp, același Gheorghe Crăciun va începe să-i reediteze pe „târgovișteni” la editura sa, dedicându-le o colecție și readucându-i astfel în atenția publicului cititor.

Mircea Nedelciu ne apare de la bun început ca „un om fascinant”, căruia „nu-i păsa nici de suprafețele vieții, nici de profunzimile ei”; totuși, „exista în Mircea Nedelciu o curiozitate față de viață și o plăcere de a trăi de-a dreptul molipsitoare”, care se reflectă și în opera sa.

Pentru scriitorul „optzecist”, nota Gheorghe Crăciun încă din 1981, „scopul urmărit (...) e dublu: insolitarea realului, dar și a celui care, prin text, ia cunoștință de imaginea acestui real. Cititorul e provocat la un nou tip de atenție față de «tehnologia» textului și de actul lecturii, mai conform cu realitatea scrisului. I se pretinde disponibilitate și concentrare pe relevarea unor convenții manipulate de autor fără nicio grijă de a le ascunde. E

invitat la conștientizarea iluziei, așadar la implicare și la opțiunea morală alături de personajele aduse în scenă. Nu în ultimul rând i se cere să se identifice cu situațiile individuale și să-și asume conflictele puse în joc, potrivit unui principiu (...) al «subiectivității colective»”.

Următoarea afirmație, scrisă tot cu referire la al doilea volum al prozatorului, descrie perfect o bună parte din textele sale: „Încrezător și, în același timp, neîncrezător în șansele literaturii de a «traduce» adecvat și eficient realul, Mircea Nedelciu există în raport cu lumea cărții sale ca un reporter ce pare a-și fi uitat meseria (perimetrul de observație și scopurile de rigoare), dar nu și strategia de lucru, și comite din neatenție descoperiri și înregistrări spectaculoase oriunde ochiul și urechea sa sau prelungirile lor tehnice se întâmplă să zăbovească mai mult de o clipă”.

Mă limitez să mai redau doar un citat (din 1983) despre scriitorul Mircea Nedelciu, citat care răspunde perfect unor acuze aduse pe nedrept de Alex. Ștefănescu (din păcate, aproape două decenii mai târziu). Iată mai întâi un scurt fragment plastic din textul criticului, cu referire la „optzeciști” în general și la Mircea Nedelciu în particular: „Cine «demască», «demistifică», «denunță» caracterul iluzoriu al «realității» inventate de un scriitor se află în situația cuiva care, intrând intempestiv într-o sală de cinematograful, în timpul proiecției unui film, ar începe să strige: «Fraților, nu vă lăsați înșelați!

Ceea ce vedeți nu e realitate. Sunt doar niște imagini, proiectate pe o pânză»" (vezi *România literară*, nr. 6/2002). Iată și o parte din replica neintenționată a lui Gheorghe Crăciun: „Ceea ce urmărește Mircea Nedelciu prin provocările sale nu este să pună în mișcare o strategie a contrarierii sau a efectelor șocante, ci să declanșeze în conștiința cititorului stări psihologice capabile să conducă la o înțelegere eficientă a mediului său de viață, valabilă nu numai estetic, ci și social”. Mircea Nedelciu a năzuit mereu să fie nu doar un scriitor, ci și un „terapeut al socialului”, cum mai remarcă Gheorghe Crăciun.

Volumul conține și un incitant „Context de generație”, în care „optzeciștii”, printre ai căror prozatori de frunte și lideri de opinie s-a numărat și Mircea Nedelciu, sunt apropiați (și) de „târgovișteni”. Nu lipsește niciun articol polemic, pornind de la editarea postumă a operei scriitorului (în special a romanului neterminat *Zodia scafandrului*, disputat de două edituri).

În fine, trebuie să observ că există în volum multe texte cu certe valențe literare, care dovedesc că Gheorghe Crăciun este nu doar un teoretician și eseist valoros, ci și un prozator redutabil. Aceste fragmente ar putea fi incluse fără probleme într-un roman cu tentă biografică sau într-un volum memorialistic. Amintesc aici de textele care încheie cele două părți („În căutarea scrisului încet”, respectiv „Formula lui

Orlando”), dar și rândurile emoționante în care ni se prezintă despărțirea scriitorului de doi prieteni foarte dragi.

Cartea lui Gheorghe Crăciun este înaintea de toate un excelent instrument de cunoaștere a doi (plus unu) scriitori și oameni, de mare valoare în ambele ipostaze.

(*Caiete critice*, nr. 12, 2004, pp. 36-39)

## **CĂTĂLIN STURZA**

### **Critico-auto-prozatorul**

Adunarea articolelor împrăștiate prin periodice e o metodă rapidă pentru a ieși pe piață cu (încă) un volum. Gheorghe Crăciun (romancier remarcabil, care cochetează cu eseu și cu teoria literară) a mai procedat astfel în trecut. Colecția de eseuri de la Editura Grinta, din 2003, a trecut aproape neobservată. Doar că, de data aceasta, scriitorul nu s-a mulțumit să pună cap la cap fragmente culese din diverse publicații. A alcătuit un întreg bine încheiat, decupând, ordonând și umplând golurile dintre cărămizi cu „proze” – multe inedite – care derapează de pe drumul drept (și rece) al criticii literare. Cronicile și eseurile sunt alese după un criteriu afectiv-tematic: afinitatea criticului pentru opera, viziunea literară, concepția despre viață și lume a celor doi prozatori – Radu Petrescu și Mircea Nedelciu – care i-au fost prieteni apropiați. Alăturând studiile (care țin, cu obișnuita încheștare a dinților, ștacheta critică la înălțime) scrise în mai bine de 20 de ani (între 1981 și 2002), ar trebui să

obținem o perspectivă exhaustivă, „din balon”, asupra operei celor doi. Acest lucru nu se întâmplă, tocmai pentru că între analizele sobre, în care criticul se ia în serios, își vâără coada... *autorele*. Instanță ficțională, care urăște de moarte judecățile de valoare, acesta este compus (textual) din sentimentele, subiectivismul, căldura și prietenia omului Gheorghe Crăciun, care nu poate accepta că două ființe extrem de importante pentru formarea lui – umană, intelectuală – au dispărut, pur și simplu, din univers. Iar sufletul „autorelui” (evident. tot textual!) este tocmai talentul literar remarcabil al prozatorului.

Ceea ce rezultă este greu de definit – un soi de *critificțiune*, un elogiu *in memoriam*, în care două voci se bat în permanență, cap în cap: teoreticianul și scriitorul, instanța critică, obiectivă și (oarecum!) detașată, și omul, cu inevitabilele *parti-pris*-uri și simpatii. Cel care pierde e, întotdeauna, criticul. Fragmentele de jurnal, cronicile de artă, povestirile și romanele sunt privite numai în contextul generației '80 (din care Gheorghe Crăciun face parte), aprecierile despre noul mod de a concepe literatura al (pe atunci) tinerilor cenacliști sunt, peste tot, fundalul demersurilor critice, acolo unde e vorba de text automat e implicat și contextul, soarta manuscriselor, politicile editoriale, bune sau rele, prin care caietele din pod vor ajunge la publicul larg sunt, poate, mai importante decât analiza propriu-zisă. Este o carte a momentelor, fiecare cronică e urgentată de apariția unui volum, de îndreptarea unei nedreptăți, de

întâmpinarea (entuziastă) a unei victorii generaționiste, iar firidele dintre ani, dintre maturitate și tinerețe sunt umplute, retroactiv, de fluidul haotic al amintirilor și al sentimentelor. Radu Petrescu este maestrul, modelul pentru tinerii care își vor întemeia, pornind de la „bătrânii” târgovișteni, programul literar, în vreme ce Mircea Nedelciu e prietenul mai înțelept, extrem de talentat – liderul firesc al unei generații. Există și un fir roșu, un pretext tematic (mai era nevoie?) al acestei apropieri: privirea, contemplativă (prin „oceanul întors”) la Radu Petrescu, vie și interesată de lume (prin ochiul aparatului de fotografiat) la Mircea Nedelciu. Prin scrisul și biografia celor doi prieteni, Gheorghe Crăciun își (auto)explică propriul destin, ca om și ca prozator.

Ținuta sobră și „ștaiful” teoretic nu înșală ochiul. Este o carte despre sine, cu o formulă fără corespondent în peisajul editorial actual, un sinopsis al modelelor intelectuale.

(*Cultura*, nr. 20, 28 iulie-3 august 2004, p. 5;  
pagini coordonate de Marius Chivu)

## DIN ARHIVA FOTOGRAFICĂ



Radu Petrescu, 1982  
Portret de Gheorghe Crăciun



Radu Petrescu, 1982  
Portret de Gheorghe Crăciun





Mircea Nedelciu, 1971, București, la Cineclubul de la Casa  
Studentilor

Foto: Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu  
Foto: Gheorghe Crăciun



Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu, 1971, București,  
la cineclubul de la Casa Studenților



Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu



Mircea Nedelciu și Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu, Sovata, 1979

Foto: Gheorghe Crăciun



Gheorghe Crăciun și Mircea Nedelciu la Fundulea, 1983, vara  
Foto: Ion Dumitriu





Mircea Nedelciu prin lentilă



Mircea Nedelciu prin lentilă (detaliu)

Foto: Gheorghe Crăciun



Mircea Nedelciu

Foto: Gheorghe Crăciun